أحمد بوحسن

العرب وتاريخ الأدب

نموذج «كتاب الأغاني»



دار توبقال للنشر

أحمد بوحسن

العرب وتاريخ الأدب

نموذج كتاب الأغاني

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسييرالتطبيقي، ساحة محطة القطار -الدار البيضاء
بلفدير، الدار البيضاء 05- المغرب
الهاتف/الفاكس : 36 27 67 (022)
العنوان الإلكتروني : toubkal@iam.net.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 2003

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

الإيداع القانوني رقم : 2003/780
ردمك 4 - 42 - 409 - 9954

المقدمة

قليلاً ما نتساءل عن ممارساتنا الأدبية والفكرية والعلمية والثقافية، ونجعلها موضوعاً للتفكير لكي نتبين طريقها نحو الظهور بهذه الصفة أو تلك. أو ننظر في كيفية اشتغالها حتى ولّدت إنتاجا من هذا النوع أو ذاك. فعندما نترك هذه الممارسة بدون أن نتساءل عنها أو نُسائلها فإنها تنتج مع مرور الزمن تراكماً قد لا نعرف سر تواتره وتوالده وتكراره أحياناً. وربما ترتب عن ذلك سيادة نوع من الإنتاج لمدة طويلة ولا نعرف سر ذلك، أهو كامن في الإنتاج ذاته أم في متلقيه أم في أزمنة ذلك التلقي. ومن ثم تترسخ تقاليد بعض الإنتاجات الأدبية دون الأخرى، وتتولد بذلك حساسيات فنية وأذواق وتقاليد ثقافية تكرس مثل ذلك النوع من الإنتاج وتنتظره دائماً. وهذا من شأنه أن ينمط الذوق والانتظارات والمعارف أحياناً، وقد ينشأ عنه ما يسمى بالتقاليد أو الأصول، أو تُتّخذ كذلك. وقد تفرض مثل هذه الممارسة، في الإنتاج وفي تلقياته أحياناً، تعاملاً يؤدي إلى نوع من النمطية التي لا تعبر عن غنى الذات المبدعة أو المتلقية، إذا لم يكشف عن مكونات تلك الأصول والتقاليد وطرق اشتغالها.

ومن الممارسات الأدبية والثقافية التي تبدو قابلة للتنميط سواء في الإنتاج أم التلقي، «**تاريخ الأدب العربي**». ولهذا ارتأينا أن ننظر في هذه الممارسة الفنية والثقافية التي لم تخضع عندنا كثيراً للنظر في ممارستها وكيفية اشتغالها. ليس من السهل البحث في تاريخ الأدب العربي بإطلاق، لأنه مجال واسع جداً. ومن الصعب على أي بحث علمي كيفما كان أن يتناوله برمته. ولكن البحث فيه من زاوية محددة قد يؤدي إلى نتائج محددة بدورها. وهذا ما قصدنا إليه في هذا البحث؛ بحيث اخترنا النظر في فعل تاريخ الأدب العربي من خلال نموذج اعتبرناه يملك حظاً وافراً من

التمثيلية لممارسة كتابة تاريخ الأدب العربي. كما يحمل إمكانيات قرائية وتأويلية متعددة ومختلفة، قد تلتقي بعضها مع انشغالاتنا الأدبية والفكرية والثقافية المعاصرة.

لقد اخترنا **كتاب الأغاني** لأبي الفرج الأصفهاني (284 ـ 356هـ)، وذلك للأسباب التالية:

أولا: لأنه كتاب استوعب مختلف الموضوعات التي كان يدور حولها تاريخ الأدب العربي القديم.

ثانياً: لأنه يجمع مادة كبيرة من مختلف العصور، وهو بذلك يغطي فترة زمنية طويلة كافية لتكشف عن ممارسات وتصورات قارة.

ثالثاً: لأنه كتاب أسس لكتابة تاريخ الأدب العربي الذي كان له تأثيره قديماً، واتخذ نموذجاً لذلك في العصر الحديث منذ القرن التاسع عشر.

رابعاً: لأنه كتاب يحمل جل مكونات الثقافة العربية والعربية الإسلامية التي تكون فيها تاريخ الأدب العربي. فهو كتاب يجمع أهم الإنتاجات الأدبية والفنية والثقافية العربية؛ من أشعار وألحان وأخبار وكل ما يتعلق بالحياة العربية خلال عدة قرون، من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي.

خامساً: لأن صاحبه كان عالماً ملماً بمختلف العلوم والفنون والآداب العربية الإسلامية؛ من أدب وغناء وفقه وعلوم وتاريخ وأخبار وأنساب.

سادساً: لأن أبا الفرج الأصفهاني قضى في تأليفه جل حياته، أي خمسين سنة، وبذلك فقد وضع فيه عصارة تجربة حياة غنية في مختلف نواحيها الإنسانية؛ الأدبية والتاريخية والدينية والثقافية.

سابعاً: لأنه كتاب حاول أن يفتح فيه الباب لمختلف الثقافات التي عرفها المجتمع العربي الذي تحدث عنه، وفي قرن معروف في التاريخ العربي بأنه قرن النهضة العربية، وهو القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي.

ثامناً: لأنه كتاب يفتح المجال أمامنا لإعادة النظر في مفهومنا لتاريخنا الأدبي العربي، ويلامس في عمقه مجال الدراسات الثقافية.

ولعل معاشرتنا لكتاب الأغاني، ولمدة طويلة، واطلاعنا على أهم ما كتب عنه قديماً وحديثاً، وفي مختلف بعض اللغات، ومن زوايا مختلفة ومتنوعة، قد كشف لنا عن صحة ما قيل عنه بأنه خزان للمعارف العربية المختلفة، أو هو ديوان العرب في الأشعار والألحان والأخبار. أو بعبارة أخرى هو ديوان العرب الثقافي. هو إذاً من المآثر

الإنسانية الفنية والفكرية الكبرى التي نرجع إليها باستمرار كلما احتجنا إلى تجديد وتطوير رؤيتنا في حاضرنا. فإعادة النظر في الأصول وإعادة قراءتها وترتيبها بمنظورنا المعاصر هو الذي يسمح لنا بتبصر أكثر للمستقبل، ما دمنا نعود إليها بأدوات وتصورات نظرية جديدة.

عدت إلى **الأغاني** بمنظور بعض المناهج النقدية المعاصرة للكشف عن قدرة بعض المفاهيم والتصورات النظرية الحديثة على إبراز بعض الجوانب العميقة في تاريخ أدبنا العربي الذي يعتبر من أهم مشكّلات هويتنا، ولمساءلة هذه الهوية التي غالبا ما تتغلب عليها الأصول والتقاليد. فأردت أن أكشف عن مكونات هذه الأصول والتقاليد التي يسهم تاريخ الأدب في ترسيخها، ومن ثم تتحكم في رؤيتنا وتصورنا للعالم، ثم يتولد عنها سلوكنا في الحياة والتعامل مع الآخر. وسنرى بأن مثل هذا البحث هو في النهاية بحث في أصولنا الثقافية، أو في عمقنا الإنساني.

لقد استقرت قناعتي النظرية على أن الأصفهاني في كتاب **الأغاني** يقدم لنا - بالإضافة إلى كل ما كشفت عنه الدراسات القيمة الكثيرة التي أنجزت - إمكانيات هامة تجعلنا نتدبر مرة أخرى غنى الثقافة العربية، التي يعتبر الأدب من أهم مكوناتها، في بعض مراحل التاريخ العربي، وبخاصة في القرن الرابع الهجري. لقد استوقفني تركيز الأصفهاني على الألحان التي استتبعت الأشعار والأخبار، وما أتاحه له هذا الفن من الكشف على دقائق الحياة العربية الفنية والاجتماعية وبالخصوص بعدها الإنساني. ولما كان «الأغاني» قد أُلِّف في القرن الرابع الهجري وجَمع فيه صاحبه خلاصة الإنتاج العربي في الألحان والأشعار والأخبار لعدة عصور، فإنه يتضمن ما يكفي للتعبير عن مكونات تاريخ الأدب العربي، ومن ثم الثقافة العربية والعربية الإسلامية. «الأغاني» بهذا المعنى من الكتب الكبرى التي وَضَعت أسس الثقافة العربية حينما توفر لديها تراكم كاف في الإنتاج والمعارف، ودخلتها أجناس وثقافات مختلفة. ويمكن القول بأنه في القرن الرابع الهجري قد استوت الثقافة العربية وتمكنت من وضع أسسها وأصولها. و«الأغاني» يعبر عن هذه العملية التأصيلية للهوية العربية في مختلف أبعادها.

لذلك فالأطروحة التي يحاول هذا الكتاب أن يكشف عنها هي: **إن كتاب «الأغاني» نموذج أساسي في كتابة تاريخ الأدب العربي، لأنه يكشف لنا عن أهم مكونات هذا التاريخ. فهو تاريخ منفتح على مختلف الأجناس والأقوام والأعراق والديانات والثقافات. وأن أصوله منغرسة في الثقافة العربية الإسلامية، من حيث**

اللغة والدين والإبداع الشعري والغنائي. وهذه الأصول بقدر ما تحرص على المحافظة على تقاليدها فإنها تحرص كذلك على الاغتناء من الأصول الأخرى المختلفة والمتنوعة. وكان لفن الألحان والأشعار، وما دار حولهما من أخبار، دور هام في الكشف عن هذا الانبناء الثقافي المتراكب والمتداخل لتاريخ الأدب العربي. وقد أدى هذا إلى الكشف عن الهوية العربية التي تشكلت أساساً في ظل ذلك التنوع الثقافي. وهذا التنوع هو الذي نعتبره نظرية كبرى استوعبت مختلف الممارسات الثقافية المحلية المختلفة. وبهذا المنظور نرى بأن «الأغاني» يفتح آفاقاً أخرى نحو كتابة تاريخ أدبي عربي جديد، يلامس في النهاية مجال الدراسات الثقافية.

وللتدليل على هذا الافتراض، ارتأينا أن نعالجه منهجياً في مستويين اثنين :

1. مستوى مفهومي إبستمولوجي.

2. ومستوى تكويني.

ولهذا قسمنا الكتاب إلى قسمين كبيرين، تناولنا في القسم الأول مجموعة من المفاهيم التي رأيناها متصلة بموضوعنا، وقادرة على الكشف عما نتوخاه من هذا العمل. وفي القسم الثاني تناولنا مكونات **الأغاني** الأدبية والثقافية.

في القسم الأول تناولنا المفاهيم التي أثبتت فعاليتها وقدرتها المنهجية والعلمية في الميادين العلمية الأصلية التي ظهرت فيها. وقد حاولنا هنا أن نقوم بعملية نقل هذه المفاهيم من ميادين علمية ومعرفية مختلفة، إيماناً منا بأن المعرفة العلمية الإنسانية واحدة. وأن نقلها من حقل معرفي إلى آخر هو عمل علمي بدوره، بل هو حق إنساني كذلك. وهكذا عالجنا في القسم الأول المفاهيم التالية : **مفهوم النموذج، ومفهوم النسق، ومفهوم التحقيب، ثم مفهوم تاريخ الأدب.**

لقد اعتبرنا **مفهوم النموذج** مفهوماً يملك من التصور النظري ما يؤهله ليجمع لنا كتاب **الأغاني** من حيث تعامله مع التراجم التي قد تأخذ صفة النموذج بمختلف أنواعه. وقد ساعدنا ذلك على تأطير مختلف النماذج التمثيلية التي تتكرر في الكتاب. وبذلك استطعنا التحكم أكثر في المادة الكبيرة **للأغاني**. ولولا هذه **النمذجة** لما تمكنا من الكشف عن أبعاد الكتابة بالنموذج في **الأغاني**.

أما **مفهوم النسق**، وهو من المفاهيم المركزية التي أعطت نتائجها في المجالات العلمية، وفي بعض التواريخ الأدبية الإنسانية الأخرى، والتي تلتقي في كثير من الأمور مع تاريخ الأدب العربي، فإنه يملك من القوة العلمية والنظرية والمنهجية ما يسمح لنا

بوضع كتاب **الأغاني** في إطاره. ولما كان **الأغاني** كبيراً في حجمه وفي موضوعه، فإنه يبدو وكأنه لا يملك نظاماً، كما قد يتبادر إلى الذهن. ولكن وضع **الأغاني** في إطار نسقي كشف لنا على أنه يسير وفق نسق خاص به؛ له بؤرته التي توجهه وله أنساقه الفرعية التي تعزز النسق الأكبر، الذي هو نسق متعدد بتعدد الثقافات التي تكوّن منها.

أما **مفهوم التحقيب**، فقد رأيناه بدوره أداة منهجية ونظرية، سيساعدنا على الكشف عن الطريقة التي وَضع فيها الأصفهاني الإبداع العربي في الزمان، كما سيكشف لنا عن التصنيف الذي صنف به الإبداع والمبدعين. فقد ترتب عن النسق الذي اتبعه الأصفهاني أن اتبع تحقيباً آخر غير الذي كان سائداً في التأريخ للمعارف العربية بشكل عام، ومنها تاريخ الأدب العربي.

أما **مفهوم تاريخ الأدب وموضوعه**، فإنه من شأنه أيضاً أن يقربنا من المادة التي يتكون منها **الأغاني**. فالأغاني قابل لقراءات مختلفة، حسب الموضوع الذي يحدده القارئ فيه. وللوصول إلى الافتراض الذي تبنيناه، كان لابد من تحديد موضوع **الأغاني**. وفي ذلك تحديد للنتائج التي نريد أن نتوصل إليها.

أما القسم الثاني فهو مرتبط بالقسم الأول من الناحية النظرية، ولكنه سيتناول بالتحليل المكونات الأساسية لكتاب **الأغاني**، وبالتالي لتاريخ الأدب العربي، ثم يمتد إلى مكونات الثقافة العربية والعربية الإسلامية في النهاية.

حاولنا في البداية أن نستعرض مختلف القراءات التي خضع لها **الأغاني** من قراءة عامة وقراءة موسيقية وقراءة أدبية. وبعد ذلك سنكشف عن أهم موضوع في «الأغاني» يثوي خلف الموضوعات الأدبية والفنية والتاريخية، وهو الموضوع الثقافي. وفي تحديدنا لذلك الموضوع تحديدا للأطروحة التي نريد معالجتها. وإذا علمنا أن موضوع **الأغاني** واسع جداً بدليل الدراسات المختلفة التي تناولته قديماً وحديثاً، فإننا حددنا موضوعنا في **الأغاني** الذي يبدو لنا بأنه هو الذي سيساعدنا على تطوير تاريخنا الأدبي والدفع به إلى مجالات جديدة، لها ارتباط اكثر بانشغالاتنا المعاصرة؛ ذلك هو موضوع التاريخ الأدبي الجديد والدراسات الثقافية.

ولهذا سنتعرض للكشف عن نسق «الأغاني» أولاً، لنجد أن الكتاب يسير وفق نسق مركزي ذي أنساق متعددة، عملت فيها مختلف المكونات الثقافية المختلفة ليكون كذلك. ومن ثم سنكشف ثانياً عن النتائج التي سيؤدي إليها هذا النسق المتعدد،

والذي سيعتمد على معيار الجودة االفنية في صياغته. ومن نتائج ذلك أن التحقيب في **الأغاني** سيكون تحقيباً فنياً، وليس تحقيباً تاريخياً أو سياسياً.

وسنرى بأن أهمية النسق المتعدد واعتماد المعيار الفني في تقييم الإنتاج الفني في **الأغاني** سيدفعنا إلى نمذجة «الأغاني» لمعرفة العناصر التي يهدف إليها صاحب **الأغاني** من ترجمته للمؤلفين. فعرضنا لدور النمذجة في **الأغــاني** لأنها ستكشف لنا عن المكونات الأساسية لتاريخ الأدب من حيث الأصول والتقاليد. وسنتعرض هنا للطريقة التي قدم بها الأصفهاني لتراجم المؤلفين. وفيها سنكشف عن بعض المكونات الأساسية المختلفة لتاريخ الأدب العربي. وسنرى لماذا سيجمع الأصفهاني بين مختلف الأجناس والديانات والثقافات في كتابه. بل لماذا يبدو الأصفهاني وكأنه يجمع بين المتناقضات، وفي تعرضنا للأصول سنتطرق إلى طريقة اشتغال هذه الأصول وكيف تتشكل التقاليد كما عبر عنها «الأغاني». ثم كيف تساهم هذه الأصول في تكوين الهوية العربية والعربية الإسلامية. ولماذا كشف الأصفهاني عن الهوية في أبعادها الإنسانية المختلفة.



ونصل في الأخير إلى معالجة الأغاني، باعتبار ما سبق، من منظور تاريخ الأدب الجديد وملامسته للدراسات الثقافية. كما سنرى بأن ما توصلنا إليه بنوع من التحليل والتدرج سيجعلنا نخرج بخلاصة ستؤكد الفرضية التي طرحناها في بداية هذا البحث.

القسم الأول

المفاهيم

الفصل الأول

مفهوم النموذج

I. المفهوم

1. 1. لماذا المفهوم؟

يقوم الاشتغال بالمفهوم على أساس تجريدي وإبستمولوجي، يمكّننا من إدراك المفاهيم في مستواها التجريدي أو التصوري الذي يستلخص من ممارسات مختلفة؛ سواء في ميادين العلوم الدقيقة أو العلوم الإنسانية أو الآداب والفنون. ولذلك كثيرا ما تحمل المفاهيم بعض أصول منابتها المعرفية الأصلية في رحلتها من حقل معرفي إلى حقل آخر.[1] ولما كان تدقيق المفاهيم قد ساهم في ضبط مختلف ميادين المعرفة وأعطاها صفتها ووضعيتها الخاصة المميزة لها، فإن ذلك قد ساعدها أكثر على تحديد موضوعها ومكنها من التطور السريع في النهاية.

ويتوخى بحثنا عن المفاهيم في تاريخ الأدب العربي أن نستفيد مما حققته دراسة المفاهيم، وما نتج عن توضيحها في الميادين العلمية والمعرفية الأخرى؛ «ذلك أن عدم وضوح المفاهيم خطر كبير على استقامة الفكر».[2] ويتوقف وضوح المفاهيم على الوعي بحدودها وتاريخيتها، ليتم توظيفها والاشتغال بها، بل وإمكانية تجاوزها. ولا يستقيم مثل هذا الوعي إلا بمفاهيم واضحة.[3] ولذلك لابد من استقصاء المفاهيم وتوضيحها حتى نتمكن بدورنا من ضبط موضوعنا وتأطيره. وقد يسمح لنا ذلك بإضاءة كثير من جوانب تاريخ الأدب العربي.

1) Isabelle Stengers (ed), **D'une science à l'autre, des concepts nomades**, Seuil,Paris, 1987, p.10-11

2) عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 1، 1980،ص. 127.

3) عبد الله العروي، **العرب والفكر التاريخي**، دار الحقيقة، لبنان، بيروت، 1973، ص. 164.

كثيراً ما نشتغل بمصطلح «المفهوم» من دون أن نقف عند دلالته كأداة إجرائية، لها قوتها وإمكانيتها لإضاءة الموضوع الذي نعالجه بها. لا شك أن محاولات كثيرة من هذا القبيل قد أظهرت مدى الإضاءة النظرية والمنهجية حينما يتم التعامل مع المفهوم بالشكل الواضح. وقد تجلى ذلك في بعض الكتابات الحديثة والمعاصرة التي تناولت ميادين معرفية إنسانية، أو اهتمت بالفكر العربي، بالبحث في المفاهيم وعن المفاهيم في مستواها البنيوي والتاريخي. ونذكر من ذلك على سبيل المثال بعض الدراسات التي أفدنا منها في هذا المجال: «ما هي الكلاسيكية؟»،[4] و«ما هو الأدب؟»،[5] ومفاهيم عبد الله العروي،[6] و«ما هو تاريخ الأدب؟»،[7] و«ما هي الفلسفة؟»،[8] و«من علم لآخر: المفاهيم الرحالة».[9]

إذا بحثنا عن مادة «المفهوم» في المعاجم العربية الجامعية، مثل لسان العرب أو القاموس المحيط، بل وفي المعاجم العربية الحديثة، فإننا نجد فقط مادة «فهم»؛ وما جاء فيها لا يعبر عما اكتسبتها مادة «المفهوم» حديثا؛ لأن المفهوم أصبح مصطلحا صاغه الفلاسفة والمنظرون، واهتمت به كثيراً الدراسات الإبستمولوجية والعلمية الدقيقة. لقد أصبح «المفهوم» مادة مجرّدة للموضوع ومكثّفة لممارسة معرفية عبر الزمان والمكان، ومن خلال التجارب التي تسمح لمكونات المفهوم بالالتقاء في مادة مفهومية معينة. ولهذا كان ضروريا أن نبحث عن المفهوم في الموسوعات الخاصة، والمعاجم الفلسفية، والدراسات الخاصة التي اهتمت بمفهوم معين، والكتابات الإبستمولوجية التي اهتمت بذلك، ثم اتخذت من المفهوم موضوعا للدراسة، مثل المؤلفات التي أشرنا إليها من قبل.

4) Henry Peyre, **Qu' est ce que le Classicisme?** A.G.Nizet, Paris, 1965

5) جان بول سارتر، ما هو الأدب؟ ترجمة، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، 1971.

6) نقصد بمفاهيم عبد الله العروي، مجموعة من الكتب التي وضعها عن المفاهيم.

7) موازون ك: ما هو تاريخ الأدب؟ Moison C.**Qu' est ce que L'Histoire Littéaire?** PUF, Paris, 1987.

8) دلوز وجاتاري، **ما هي الفلسفة**؟ Deleuse G.Guattri F. **Qu' est ce que la philosophie?** Minoit Paris, 1991

9) ستينجر إزابيل، **من علم لآخر؛ المفاهيم الرحالة**.

Stengers Isabelle(ed), **D'une science à l'autre :Les concepts nomades**, Seuil, Paris, 1987

وبالرجوع إلى الدراسات التي تناولت المفهوم في علاقته بالممارسة، فإننا نجده يتحدد بالصورة التالية : «المفهوم شكل من أشكال انعكاس العالم في العقل يمكن به معرفة الظواهر والعمليات، وتعميم جوانبها وصفتها الجوهرية ... ويتحدد المفهوم من خلال نتاج معرفة متطورة تاريخيا. ويساعد تاريخ الممارسة على تعميق وإغناء المفهوم».[10] ولما كانت الممارسة هي التي تمد المفهوم باستمرار لكي يتشكل، فإنه سيخضع لقانون التطور والتجدد. وبمقدار ما تتجدد الممارسة وتتنوع فإن المفهوم سيتجدد بدوره ويتطور، ولا يبقى ساكنا، بل يظل مفتوحاً لما قد تأتي به الممارسة الجديدة. وهكذا تكتسب بعض المفاهيم وضعيات جديدة فتصبح جنساً أدبيا قائم الذات، مثلما حصل لبعض الكلمات التي انتقلت بحكم الممارسة المتنوعة والتاريخية والفنية من المستوى المعجمي المحدود الدلالة إلى المستوى الاصطلاحي والمفهومي. ونذكر من هذا القبيل مثلا كلمات : أدب، نقد، مقامة،[11] رواية، مناظرة، وغيرها كثير. فكل ميدان علم أو معرفة تقدمت فيه الممارسة وأصبح له تاريخ خاص به، إلا وأصبحت له مفاهيمه الخاصة التي تحدد موضوعه أكثر، وتمكنه بنوع من الاستقلال.

2. 1. بنية المفهوم

يخضع المفهوم لعملية معقدة في تكوينه وتشكله. فهو يخضع للتحليل والتركيب والاستنباط والتجريد، لأنه يحاول وضع تصورات للعالم تستخلص وتصاغ نظرياً في شكل بنيات محددة. ويمكن أن نقول في النهاية بأن المفهوم هو تمثل تصوري للظواهر وصياغة نظرية لها؛ بحيث تتم صناعة المفهوم من جماع المدركات التصورية

10) **الموسوعة الفلسفية**، بإشراف، م. روزنتال، وب. بودين، ترجمة، سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974. ص. 448 ـ 449. وينظر كذلك في الكتب والموسوعات التالية :

- **Vocabulaire des sciences sociales**, Paul Faulquie, PUF, Paris, 1978, P. 67 - 68.

- **The New encyclopedia Britanica**, VIII. 15 th, ed. 1973 - 74, P. 61 - 62.

- **Dictionnaire General des sciences humaines**,G.Thienes et A. Lempereur,CIACO ed. 1984, P. 204.

Encyclopédie philosophique universelle : Les notions philosophiques, PUF 1990, P :?

11) كليطو عبد الفتاح، **المقامات** : السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال،الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية 2001

التي تنتج عن الممارسة الفعلية والتاريخية والفكرية للموضوع. **المفـهـوم، إذاً، كل، ولكنه كل مجزأ، أو أنه كل يجمع إليه أجزاءه**[12].

ولما كان المفهوم بمثابة نقطة تمركز مجموعة من المكونات الذرية أو الجزئية التي قد تأتي من حقول معرفية مختلفة، فإن هذا التمركز هو الذي يعطي للمفهوم صفة البنية التي تقر بوجود الأجزاء المرتبطة فيما بينها. فتعدد أجزاء «كل» المفهوم هو الذي يجعله قابلا لامتلاك سيرورة تسمح له بالتطور والتعالق باستمرار. والكل المصاغ من هذه الأجزاء هو الذي نميز به المفهوم. وكل ما يطرأ من تعدد أو تنوع في طرائق أوضاع هذه الأجزاء أو المكونات للكل، ينعكس على صفة المفهوم وعلى قدراته الذاتية ومدى إجرائيته. فمفهوم تاريخ الأدب الذي يعتبر كلا مشكلا من مكون الأدب بمختلف تعقداته وتشعباته، ومن مكون التاريخ كذلك بمختلف تعقداته وتشعباته، هو مفهوم متعدد، استطاع أن يجمع تلك المكونات بأجزائها وبطريقة خاصة ميزت نفسها في مفهوم كلي، هو تاريخ الأدب. ومن خلال هذا التركيب والتكوين لمفهوم تاريخ الأدب، بالإضافة إلى سيرورته، جاءت بعض المشاكل في التعامل مع مفهوم تاريخ الأدب بشكل عام. فهو من جهة، اكتسب كيانه الخاص في المعرفة الإنسانية، ولكنه، من جهة أخرى، يبقى دائما مرتبطا بمكوناته الأساسية المذكورة.

يبدو أن المفهوم بنية خاصة مغلقة، لها خصائصها بالنظر إلى مكوناتها، ولكنها أيضا بنية منفتحة، بالنظر إلى علاقتها بالمفاهيم الأخرى. لذلك غالباً ما يوصف المفهوم بقابليته للتعالق والترابط، وقابليته للانفصال.[13] ولعل هذا ما يجعل المفهوم يتميز بقابلية التجدد والتطور، بل واكتساب أفق جديد، أي أنه يملك سيرورة ومستقبلاً، ثم يكون بهذا ملتقى تقاطع المفاهيم الفرعية التي تغنيه وتقويه عبر سيرورته. وكلما تنوعت وكثرت ارتباطاته بمفاهيم أخرى جديدة تمكن المفهوم من خلخلة بنيته وإعادة تشكيلها وهيكلتها من جديد. ويمكن اعتبار ما يعتري المفهوم من هذا النوع من الخلخلة وإعادة البناء نوعاً من تاريخ تطور المفهوم، وتطور الحقول المعرفية التي يرتبط بها؛ مثل النظر إلى مفهوم تاريخ الأدب العربي من خلال تطور مكوناته الأساسية، إذا أردنا أن نعرف فعلاً درجة وقوة تطوره.

12) Delattre Pierre,**Système,Structure,Fonction, Evolution, essai d'analyse épistémologique.** Maloine ed. 2e- 12 édition, Paris, 1985.

13) دولوز، **ما هي الفلسفة؟** مرجع مذكور، ص. 21.

وللتدليل أيضاً على ارتباط المفهوم بمجموعة من المكونات التي تشكل بنيته، أي، كله، يكفي أن ننظر إلى ما قام به الأستاذ العروي حينما درس مجموعة من المفاهيم؛ «الدولة»، «الحرية»، «الإيديولوجيا»، «التاريخ»، و«العقل». فكل هذه المفاهيم وجدها مركبة من مجموعة من المكونات، أو المفاهيم الفرعية التي كونت المفهوم المركزي، وإذا نظرنا مثلا في دراسته لمفهوم الحرية، فإننا نجده قد ربطه بالثقافة العربية، وتشكل من مكونات عديدة هي : البداوة والعشيرة والدولة والعقل والتقوى والليبرالية.[14] ولعل دراسة هذه المكونات في ترابطها هو الذي أدى به إلى تكوين هذا المفهوم، وصياغته في تجلياته المختلفة. فترابط هذا العدد من المكونات هو الذي كون مفهوم الحرية وبنينها، وأصبح بذلك نقطة تمركزها وجماعها. ولاشك أن هذه المكونات ـ الأجزاء ـ قد جاءت من مفاهيم أخرى، ولكنها وجدت مكاناً لها داخل مفهوم «الحرية»، لكونها تقدم له مادة انبنائه وتكونه في النهاية. ويمكن لهذه المكونات بدورها أن تصبح مفاهيم، أو حتى مصطلحات، تأخذ في شكلها الجديد مكوناتها الخاصة. وعن طريق هذا التوالد المفهومي تتقدم المعرفة وتتدقق وتتطور.

قد يقال إن التعامل بالمفهوم، كأداة إجرائية ومنهجية يلغي الزمان والمكان، بل ويسقط في التعامل البنيوي المجرد والمحدود. غير أن واقع البحث بالمفهوم يثبت عكس ذلك. فالمفهوم لا يلغي التاريخ والمكان والأشخاص، ولا يهدف إلى التجريد المطلق من أجل التجريد. فما يفرضه التعامل بالمفهوم هو القيام بعملية تركيبية في مختلف مجالات المعرفة، ثم الاهتداء إلى صياغة نظرية تصورية تجريدية في النهاية، وهذا شأن كل تعامل علمي مع العالم والظواهر والأشياء، لأن التصور النظري المجرد مرحلة متقدمة جدا في البحث العلمي، ولا يمكن للمعرفة الإنسانية أن تتقدم بدون هذه الممارسة النظرية المجردة. ثم إن هذه العملية التركيبية النظرية التي نقوم بها في صياغة المفاهيم والتعامل بها لا تستمد من فراغ، أو من افتراضات لا أساس لها في عالم الممارسة، بل تستمد المفاهيم من الممارسة التي عرفها الموضوع. فمفهوم تاريخ الأدب مثلاً يستمد من التجربة الأدبية في الزمان والمكان والأشخاص والمجتمع. فالمفاهيم لا تستمد وتبنى من خارج الممارسة، أي لا تستمد من فراغ، غير أن طريقة النظر إلى الممارسة الأدبية مثلاً هي التي تختلف، بحيث يُهتدى فيها إلى مجموعة من التصورات النظرية التي حكمت ممارسة دون أخرى، وأسست هذه الممارسة من الناحية الإبستمولوجية، مما ولد

14) نفسه، ص. 26.

أفعالا يمكن حصرها في مجموعة من المكونات التي نسميها المفاهيم. وهكذا يبدو أن **المفهوم هنا هو عبارة عن تراكم ممارسات متنوعة ومختلفة، تاريخية واجتماعية وفنية ولغوية وغيرها، إنه في النهاية تراكم معان.**[15] لذلك فليس الغرض هو القيام بعملية البنينة فقط، وإنما الغرض هو محاولة تلمس عناصر المفهوم، وصيغ تشكله في الممارسة الأدبية العربية التي عرفها تاريخ الأدب العربي مثلاً، والمصنفات التي وضعت فيه، حتى أصبحت مراجع أساسية في تكوين تصوراتنا ومفاهيمنا عن الأدب العربي وتاريخه.

3 . 1 . دينامية المفهوم وسيرورته

يواجهنا في تعاملنا مع المفهوم سؤال عما إذا كان ثابتاً أو متغيراً. والحق أن القاعدة التي تقول بأن كل شيء يوجد في الزمان ولا يوجد شيء خارجه، تسمح لنا بالقول بأن المفهوم بدوره لا يمكن أن يكون مطلقاً نهائياً فوق الزمان والمكان. فالمفاهيم تتميز بالسيرورة والانفتاح.[16] فالمفهوم يخضع بدوره للتحول والتشكل، مما يجعله يتباين من فترة إلى أخرى، وذلك بحكم ما يحصل في عالم الممارسة من تغيرات، وكذلك ما يحصل في عالم النصوص ي علاقتها بالواقع الذي تعبر، عنه أو تصوغه، أو تتخيله.

لو بحثنا في مكونات المفهوم لوجدنا فيها ماهو ثابت، يكوّن أصل المفهوم ويعينه كبنية خاصة، وما هو متغير كسيرورة. ولذلك فليس المفهوم مطلقاً كله، بل يملك تاريخاً ويرسم أفقاً. وهكذا نجد المفاهيم تختلف من حقل إلى آخر. فالمورّثات المولدة والتي تصوغه، نجدها في مادة الموضوع أولاً، كاللغة الأدبية في تاريخ الأدب، لابد وأنها تحمل مكونات شبه قارة، لها علاقة وطيدة بتولد المفهوم. وهناك مكونات أخرى متغيرة هي التي تُترك لزمن قراءة النصوص وما يتفرع عنها. هذه القراءة هي التي تساهم في إغناء المفهوم وتوسيعه، أو تنقله من المستوى البسيط إلى المستوى المركب، أو تلحقه بميادين أخرى لها علاقة بها. وهذا ما حصل، مثلاً، لمفهوم الأدب في اللغة العربية، الذي انتقل من مفهوم أخلاقي بسيط إلى مفهوم جمالي أوسع، بل وارتبط من بعد بمجالات إنسانية وعلمية مختلفة.

15) عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، م. م. ص. 5.

16) **ما هي الفلسفة**؟ م. م. ص. 23 ـ 24، وكذلك، عبد الله العروي، **مفهوم التاريخ**، م.م. ج.1، ص. 9.

لابد من التذكير هنا بدور تاريخ القراءة وما يحمل من تباين وتنوع في الذوات القارئة، والمواضعات الجمالية والمعرفية المختلفة لتلك القراءة، وما يمكن أن تمد به المفهوم من تغير وتطور في تصوره وتكونه. غير أن قاعدة الثبات والتطور والسيرورة تختلف من مفهوم لآخر، لأن ذلك يكون مرهوناً بزمن الممارسة الخاصة بالمفهوم، ونوع التحولات التي يتعرض لها العالم الذي يُقرأ فيه المفهوم أو يتحرك فيه. هناك إذاً قوة ذاتية يكتسبها المفهوم من جراء الممارسة التي يمر منها، وما يتولد من تلك القوة الذاتية من إمكانية التجاوز، وإنتاج أفق جديد للتصور. وهذا ما يجعل المفهوم يتسم بالدينامية الخلاقة، فينتج ممارسة جديدة وتاريخاً جديداً. ولعل هذا ما يساعد على إنتاج معيار جديد يتجاوز المعيار السائد القديم، أي، إنتاج ما يعرف عند «توماس كون» في تاريخ العلم، بالنموذج الإرشادي أو «الباراديجم» «Paradigme».[17] وإذا ما انتفت هذه الدينامية فإن المفهوم سيسقط في السكونية والجمود، وينتج فعلاً قد يدوم طويلاً في الزمن، ولكن تصوراته الجديدة وقدراته على التقاط متغيرات الموضوع تكون ضعيفة. وبهذا الوضع الساكن للمفهوم يساهم في تكريس المعيار السائد وإطالته، مما يساهم في التكرار والتقليد والجمود أحياناً.

إن إثارة دينامية المفهوم؛ بنيته وسيرورته، تجعلنا ننظر إلى موضوع تاريخ الأدب من خلال مفاهيمه الخاصة وما يحدث لها أثناء تشكلها، بارتباطها بالنصوص الأدبية وما يحيط بها، ثم كيف يصبح المفهوم قاراً في لحظة معينة، فيصبح مفهوماً نموذجياً يحكم زمن الإنتاج الأدبي. وبهذا يحكم الذين يشتغلون به أو يقرؤونه. وكذلك يصبح هذا المفهوم تصوراً يحكم التقاليد الجمالية لمدة قد تطول أو تقصر.

1.4 . المفهوم والمصطلح

ينتقل المفهوم من المستوى التصوري الذي أشرنا إليه من قبل إلى المستوى اللغوي التعبيري، عن طريق تثبيت هذا التصور باللغة. ويقوم بهذه الوظيفة دال يعرف «بالمصطلح». والمصطلح هو الذي يُسمِّي المفهوم ويثبته باللغة، وينقله من عالم الإدراك والتصور الذهني إلى عالم الإدراك اللغوي. وهو الذي يعطيه بعداً تداولياً في عالم

17) توماس كون، **بنية الثورات العلمية**، شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد، 168، 1992، ص. 41 ـ 55. وقد ترجم مصطلح **Paradigm** ب **النموذج الإرشادي**.

اللغة فيدخله في عالم التواصل اللغوي. فالمصطلح يتميز بكونه وحدة لغوية، أو علامة لغوية ترتبط دلالته باللغة. ولهذا نجد أنفسنا حين البحث في المفهوم والمصطلح في مواجهة القاموس للبحث عن الدلالة المعجمية له. وهكذا إذا أردنا أن نبحث عن مفهوم تاريخ الأدب، مثلاً، في القواميس العربية، فإننا سنجد أنفسنا أمام مجال ضيق، مثلما وجد الأستاذ العروي نفسه أمام ذلك الضيق حين بحثه عن مفهوم «الحرية» مثلاً، بالمقارنة مع المفهوم الغربي لكلمة «الحرية». وهذا ما دفعه ويدفعنا، أيضاً، إلى الانتقال من «اللغة إلى الثقافة، ومن الثقافة إلى التاريخ الوقائعي، بحثا عن كلمات أخرى وعن رموز أخرى، مرادفة لكلمة حرية في مفهومها الحالي»[18].

إن التعامل مع المفاهيم في غير لغاتها الأصلية يخلق صعوبة في فهمها وتوظيفها، لأنها نتاج تاريخ وثقافة لغاتها. وهذا لا يعني استحالة الاستفادة من اللغة الأصلية واستثمار مفاهيمها. وإذا كانت اللغة تفرض نفسها، وبالتالي تعبر المفاهيم عن مواقف معينة، فإن هذا لا يعني أنها عوائق نهائية وأبدية، لأن منطق لغة ما هو منطق رؤية متكلميها ومستعمليها فقط. فالرؤية التي صاغت المفاهيم وربطتها باللغة لا ترى في اللغة تجربة تاريخية، ذلك «أن قواعد تنسيق اللسان تدل على تجربة تاريخية مرحلية، ولا تدل في شيء على نظرة إلى الكون تمثل أفق الفكر العربي حاضراً ومستقبلا».[19]

يظهر أن التعامل بالمفاهيم يفترض الاقتناع بوجود منطقين : منطق يتحكم في اللغة وتطورها من حيث بنيتها، ومنطق آخر هو منطق الثقافة والحكم على الأشياء. فمنطق اللغة ليس هو منطق الطبيعة، وإنما هو منطق مرحلة من مراحل المجتمع.[20] من هنا يبدو أن المفهوم ليس سجين لغته، أو أن حدوده لا تمتد خارج لغته أيضاً، بل المفهوم نتاج تجربة ونتاج تاريخ هذه التجربة. هو تراكم تجارب وقراءات متعددة. وكل تعامل مع مفهوم ما، أو محاولة نقله من حقل إلى آخر، أو من ثقافة إلى أخرى، لابد أن يراعي هذه التجربة التاريخية، لأنها تجربة مفتوحة وليست تجربة مغلقة، مادامت تجربة طبيعية تخص الفعل الإنساني في النهاية.

18) **مفهوم الحرية**، م.م. ص. 14.

19) عبد الله العروي، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983، ص. 222.

20) نفسه، ص. 222.

تختص التجربة الطبيعية بكونها قابلة للانتقال، أو الرحلة أو السفر، من ثقافة إلى أخرى. فتاريخ المعرفة الإنسانية يدل على ارتباط كل حضارة بأخرى، بفضل ما انتقل إليها من مفاهيم ومعارف طورتها قليلاً أو كثيراً. فالحضارات التي كان يظن بأنها وليدة عبقرية أهلها ولغتها فقط، قد تبين أنها قد استفادت من إنجازات حضارات أخرى سابقة لها. ومن الأمثلة، القديمة الجديدة، على ذلك، ما أثاره كتاب «أثينة السوداء»، لمارتن برنال، من ضجة حول إثباته بشكل دقيق، مدى تأثر الحضارة اليونانية بالحضارة المصرية القديمة.[21] صحيح أن للمفاهيم «أوطاناً» تجعلها ترتبط بالبيئة التي نشأت فيها وتتأثر بها، ولكنها تكتسب كونيتها حينما تنتقل أو ترحل إلى مناطق أخرى من العالم. والفكر الإنساني يتم دائما في إطار علاقة المحلي بالكوني.[22] فالأفكار تتغير وتتحول، حينما تخرج من سياقها الجغرافي والتاريخي، بل واللغوي أيضا. فكثير من الفلسفات والأفكار الأوربية حينما تستعمل خارج أوربا تتحول عن أصلها، ويؤخذ منها ما يتفق وتأويل مستعمليها. ولا شك أيضاً أن عملية انتقال المفاهيم لا تتم دائما بشكل علمي، فقد تنتج أحيانا نقيض قصدها الأصلي.[23] فالتبادل والنقل شأن إنساني وحضاري، لابد أن تطوله ما يطول هذا الفعل من زيادة أو نقصان، ولكنه ضرورة حضارية لا مفر منها. إنه لا يضير مفهوم ما أن يكتسب ترابية أو بيئة لغته ووطنه، حينما ينقل إليه من بيئة أو ثقافة أخرى. فالحق في تملك المفاهيم، باستنباتها وتوطينها في أي لغة أو ثقافة أو حضارة، يمكن اعتباره من الحقوق الإنسانية العامة، التي يمكن إدراجها في حق التعلم؛ أي تعلم التعلم. فهذا نوع آخر من إغناء المفهوم بالتصورات الأخرى التي ينتجها الإنسان في بيئات وثقافات مختلفة ومتعددة. ولعل تداول المفاهيم، مثلما الأفكار، هو شرط أساسي لحياتها واستمرارها وإغنائها.[24]

نخلص مما سبق إلى أن الاشتغال بالمفهوم يساعد على ضبط الموضوع وتدقيقه، مما يساعد على تحديده وتطويره أكثر. كما أن المفهوم كيان كلي يجمع كل مكوناته أو

21) برنال مارتن، **أثينة السوداء**، ترجمة مجموعة من الباحثين، تحرير ومراجعة وتقديم، د. أحمد عصمان، الجزء الأول، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1997.

22) **ما هي الفلسفة**، م.م. ص. 82.

23) **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، م.م. ص. 166.

24) Edward W.Said, **the World, the Text and the Critic**, Harvard university press, Cambridge, 1983, P. Massachuset 226 - 247.

أجزائه، أو أنه كل مجزأ يلم كل أجزائه، ويحركها في نسق واحد، بتوجيه قدراته الداخلية للتعبير عن فعل يجد استجابة من كل تلك الأجزاء. ولكي يكتسب المفهوم وجوده اللغوي، لابد من تأطيره وتسميته، لكي يتحدد في عالم التواصل اللغوي والمعرفي. ويقوم بهذا التأطير والتثبيت الاسمي دال يعرف بالمصطلح. والمفهوم وإن كان مرتبطاً بوطنه اللغوي والثقافي والحضاري، فإنه في النهاية وليد تجربة تاريخية إنسانية. وهذه التجربة قابلة للانتقال والرحلة والسفر من حقل معرفي إلى آخر، ومن حضارة إلى أخرى. وهذا ما يساعد المفاهيم على التطور والاغتناء، وبالتالي تقدم وتطور المعرفة الإنسانية.

ومن المفاهيم التي ساعدت على تطوير المعرفة والعلم الإنسانيين، مفهوم النموذج فما هو مفهوم النموذج؟ وما أهميته في التعامل مع المعرفة الإنسانية العلمية والفنية والأدبية؟ وهل يمكن لمفهوم النموذج أن يساعد على تطوير المعرفة الأدبية؟

II. النموذج

1.2 . مفهوم النموذج

يرجع مفهوم النموذج إلى الأصل الفلسفي الأفلاطوني الذي اعتبر الموجودات نماذج للمثل التي تحاكيها.[25] وبالتالي فالنماذج لا تمثل الحقيقة، وإنما تمثل صوراً لها فقط. وبهذا المعنى يحمل النموذج مفهوم المماثلة والصورة للوجود الأصلي، أو هو فكرة أو صورة ذهنية لا تصبح قابلة للإنجاز الحقيقي إلا في عالم المثل.

والنموذج الذي يهمنا هو الذي ظهر في الدراسات الاجتماعية والإنسانية، وعرف تطوراً كبيراً في الدراسات اللسانية، واحتل مكانة واسعة عندها، فاشتغلت به لبناء معرفتها وضبطها. فقد اعتمدت على ما وجدت في النموذج من حيث المنهج ما يؤكد تصورها. غير أن الحقل الذي نشأ فيه مفهوم النموذج في صورته العلمية الأصلية، والذي عرف فيه تطبيقات ملموسة، هو الحقل الرياضي والتقني. فقد اعتبر النموذج في الميدان التقني بالخصوص، صورة مصغرة للموضوع (Maquette)[26] الذي يراد إنجازه في صورته النهائية، بحيث يمكن إعادة إنتاجه في أبعاد الموضوع الحقيقية، كما هو

25) أفلاطون، **الجمهورية**، ترجمة ودراسة، فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، (الكتاب السادس، المراحل الأربع للمعرفة، 510 ـ 511)، ص. 427 ـ 430.

26) **Encyclopedia Universalis,** V. 11. 8ed. Avril 1976, P. 121.

الشأن في الهندسة المعمارية أو في الميكانيكا. ويخضع الموضوع المصغر، النموذج، لقياسات وحسابات واختبارات خاصة، تختلف عن تلك التي تمارس على النموذج في صورته النهائية. ومن هنا اكتسب النموذج حمولة منهجية هامة في تحديد التصورات وإعادة الإنتاجات التي تخدم أهداف المعرفة. وبهذا يكون النموذج التقني والرياضي هو الإنجاز الملموس، عوض أن يكون فكرة أو مثالاً غير قابل للإنجاز المادي، كما هو الشأن في نموذج أفلاطون.

إذا كان التعامل مع النموذج أمراً معروفاً في المجال الرياضي والعلمي، بل إن بناء النماذج يكاد يصبح عقيدة، أو قانوناً في التخصصات العلمية، بحكم ما يقوم به من تمثيل مبسط للموضوع وقدرته على تصنع الواقع، أو على الأقل مظاهر الواقع الملائمة للدقة.[27] إذا كان أمره كذلك في تلك الميادين الدقيقة، فإنه ليس حكراً عليها، ولو أنه وليد ممارستها، فإنه يمكن أن ينتقل إلى ميادين معرفية إنسانية، مادامت الإبستمولوجية تسمح بإدراك اقتطاع وضعية معرفية من مجال معرفي معين، وإعادة بناء هذه الوضعية في مجال معرفي آخر. ذلك أن المفاهيم يمكنها أن تنتقل من وضعية ذهنية إلى وضعية مادية، أو تستخلص الوضعية الذهنية من الوضعية المادية. فكما تنتقل النماذج من الوضعية الرياضية إلى الوضعية التقنية والعلمية، فإنها تستطيع الانتقال، أيضاً، إلى المجال اللساني والدراسات الاجتماعية والإنسانية، مثلما يمكنها أن تمتد إلى الدراسات الفنية والأدبية، مادامت مختلف هذه الممارسات المعرفية؛ الرياضية والتقنية والعلمية والاجتماعية والفنية والأدبية تستطيع أن تبني معارفها على أساس مفهوم النموذج الذي ينسجم وموضوعها[28].

إذا كانت النماذج في العلوم الدقيقة ترمي إلى إقرار القوانين وتثبيتها على موضوع مبنين، فإن هذا التثبيت يعطي الأسبقية للممارسة والتجربة. ولهذا فقد لا يكون له نفس الفعل في مجال الدراسات الأدبية، وفي تاريخ الأدب بخاصة. ذلك أننا لا نرمي في الأدب أو تاريخ الأدب إلى إقرار القوانين وإثبات صلاحيتها بالتجربة والممارسة. ولكن مع ذلك فإن العمل بمفهوم النموذج في تاريخ الأدب يفيد في ضبط المادة الأدبية في تصور فكري محدد للموضوع. فالنموذج هنا يرمي إلى تثبيت المادة

27) نفسه. ص. 131.

28) Levi - Strauss Claude, **Anthropologie structurale,** Plon. Paris, 1974, P. 306. Badieu Alain, **le concept de modéle**, Maspero. Paris, 1970, P. 20.

الأدبية التي تمثلها النصوص الأدبية، والتي تنتج على أساس نسق واحد، قد يتكرر في شكل نموذج أو نماذج تسير عليها كتب تاريخ الأدب العربي. وقد تكون هنا هذه النماذج في مقابل القوانين في العلوم الدقيقة. وكما تتغير القوانين، فإن الأنساق والنماذج تتغير أيضاً.

يظهر أن النموذج في أي مجال معرفي يحاول أن يمثل الحقيقة، أو الواقع المعقد من أجل تبسيطه والتحكم فيه. لا شك أنه يحاول بدوره أن يقوم بترجمة الواقع أو الظاهرة في شكل تصميم مصغر، ولكن ككل ترجمة أيضا، فلا بد أن يكون في ذلك نوع من الخيانة للحقيقة. حسب المثل الإيطالي الذي يعتبر الترجمة خيانة. ولكن رغم ذلك، « فإن النماذج، شأنها شأن الكلمات ذاتها، هي ضرورية لكل ألوان الفكر والكلام تقريباً. على أنه ينبغي أن نتذكر دائما أن النماذج مصطنعة، أو مبتسرة بطريقة أو أخرى. »[29]

2 .2 . خصائص النموذج

تتميز النماذج الرياضية والتقنية والعلمية بمجموعة من الخصائص هي : التعميم، والتوسط، ، والمراجعة، والمراقبة.

أما التعميم فهو انسحاب النموذج على مختلف الظواهر أو الوقائع التي يبنيها النموذج ويبنينها، توخياً للدقة في قدرته على إثبات علميته، بل وقوته النظرية كذلك. ولا شك أن سعي النموذج ليكون دقيقا يجعله يطمح إلى التعميم الذي قد يعيبه.

أما التوسط، فهو محاولة تقليد الواقع أو الظواهر عن طريق ادعاء النموذج بأنه يمثل الحقيقة أو بالأحرى صورة مصغرة عنها. إنه يقع وسط بين الواقع البحت والنظرية الموضوعة. يريد أن يمثل بشكل مخلص ما أمكن سمات الواقع التجريبي. ومادامت الدقة هي مناط النموذج العلمي، فهي تعبر عن وجهة نظر للنموذج. النموذج، إذاً، يكون وسيطاً بين المعطى الواقعي والطبيعي والإنساني وبين المبني نظرياً. يبدو أن خاصية التوسط في النموذج تركز على التجربة وتمثيلها، ومع ذلك فلا يمكن أخذ هذه الخاصية بشكل مطلق لأن معارفنا لا تنتج كلها عن التجربة فقط، كما يقول كانط في مفتتح

29) برنال مارتن، **أثينا السوداء**، ترجمة مجموعة من الباحثين، تحرير ومراجعة وتقديم، د. احمد عصمان، الجزء الأول، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1997، ص. 177.

كتابه «نقد العقل الخالص».[30]

أما المراجعة، فهي وليدة حالة الصلاحية التي يتوفر عليها النموذج بتوفر المعطيات التي يقوم عليها. وعند تغير تلك المعطيات تتم مراجعة النموذج على ضوئها. فالتوفيق بين النموذج والمعطى يفترض خاصية المراجعة التي تحفظ للنموذج تمثيليته أو نمذجيته، وإلا سيفقد النموذج صفته، بل ويتلاشى.

أما خاصية المراقبة، فتتمثل في كون النموذج يسمح لنا بالانتقال من المعطى إلى المبني، من المنجز عملياً إلى المتصور نظرياً في النموذج المبني. وعن طريق إمكانية الانتقال بين المستويين، يمكن التأكد من مطابقة النموذج النظري للمنجز العملي. ولا شك أن خاصية المراقبة قد تجعل من النموذج المصدر الأول الذي يتحكم في الممارسة[31].

يبدو من خلال هذه الخصائص أن النموذج العلمي يريد أن يتحكم في الظاهرة، وينتج حولها معرفة دقيقة. وأهم ما يميز النموذج هنا وضعه لمسافة بينه وبين الموضوع، وبالتالي مراقبته. النموذج هنا أداة إجرائية ومنهجية توجه البحث نحو إنتاج معرفة علمية ما أمكن بالموضوع. فهو يسمح كما رأينا بالعودة إلى النموذج كلما احتجناه في تحديد وتوجيه الممارسة التي تستجيب لنموذج معين، وتؤدي وظيفتها داخل نسق ذلك النموذج.

يرى ليفي ستروس Levi - Strauss أن النموذج قابل للمراقبة، بحيث يمكن أن نتوقع رد فعله في حالة تحوير أو تغيير أحد عناصره.[32] وينطبق مثل هذا على النماذج العلمية الصارمة. فهل يمكن للنموذج الأدبي أن يتوفر على كل الخصائص التي يتوفر عليها النموذج العلمي؟

3. 2. خصائص النموذج الأدبي

من الصعب أن نجعل النموذج الأدبي يتوفر على كل الخصائص المذكورة، لأن النماذج التي توضع لتاريخ الأدب لا يمكن أن يكون رد الفعل فيها بنفس الوضوح، ما لم يقع تغيير ملحوظ في النموذج، وبخاصة في ثوابته الأساسية. ويرجع السبب في ذلك أن

(30) **Encyclopedie philosophique universelle : Les notions philosophiques**, PUF,1990,P.1646 -1663.

(31) Adrian Marino, **Critique des Idée littéraires**, complexe, Bruxelles, 1977, P. 171.

(32) ليفي ستروس، مرجع مذكور، ص. 37.

المادة الأدبية تختلف في طبيعتها عن المادة العلمية، وهي اللغة الفنية. صحيح أننا قد نستطيع مراقبة تاريخ الأدب الذي يشتغل في دائرة نموذج معين ويتبع نفس النظام الذي يؤطر به المادة الأدبية في الزمان والمكان. كما تساعدنا هذه المراقبة أيضاً على تبين ظهور النموذج وتلاشيه، لأن النموذج يخضع للتكوين والانبناء والتلاشي، ثم يظهر بعد ذلك نموذج جديد حينما لا تقوى عناصر النموذج الأول على مراقبة ذاتها والإنتاج في دائرة ما يميز ذلك النموذج[33].

والنماذج التي نقيمها لتاريخ الأدب، هي التي نستخلصها ونبنيها من جراء استقراء كتب تاريخ الأدب. ولهذا فإن الوقائع الملحوظة ليكتسب النموذج خاصية التعميم أمر ضروري لبناء النموذج حينما يعلل كل الواقائع المحيطة به، فإن الوعي الإبستمولوجي يكون حاضراً لاستجماع كل الدقائق المعرفية، والنفاذ إلى عمق المكونات التي تؤلف النموذج المراد صياغته. والعامل التجريبي في تاريخ الأدب يُستمد أساساً من القراءة، قراءة النصوص المتوفرة، والتي قرئت عبر فترات زمنية متتالية، ثم استجمعت في منظومة فكرية معينة في النهاية من طرف مؤلف واحد، أو عدة مؤلفين.

يبدو أن النموذج الذي نقيمه لتاريخ الأدب هو «نموذج بعدي»، أي أنه نموذج استقرائي، يُكتشف ويُصاغ فقط، ويُعاد بناؤه نظرياً، وليس «نموذجاً قبلياً» نضعه مسبقاً، ثم نبحث له عن صلاحيته في هذه النصوص أو تلك. وربما اختلفت النماذج التقنية والعلمية في هذه المسألة عن النموذج الذي نريد إقامته لتاريخ الأدب. ذلك أننا في الممارسة الأدبية لا نضع فرضيات «نفعية بحتة» محددة، كما هو الشأن في العلوم الدقيقة، أو في الميدان التقني والمعماري. إننا لا نتوصل إلى فرضياتنا إلا بعد فترة زمنية طويلة، لأن الزمن الأدبي يختلف عن الزمن العلمي والتقني. فزمن تاريخ الأدب زمن طويل، يعتمد في الغالب على المدد الطويلة أو المتوسطة. إنه يعتمد على تحليلات كبرى، أي لمقاطع زمنية طويلة، لكي نطمئن إلى نتائجه. ولهذا يتطلب منا لكي نبني نموذجاً ما لتاريخ الأدب، أو لكتاب خاص بذلك، أن نقوم بمراقبة واختبار جملة من النصوص الكثيرة، ممتدة في الزمان والمكان والأشخاص، عسانا نهتدي إلى ما يحكم هذا النموذج ويعطيه هذه الصفة. وقد يسعفنا كتاب الأغاني على بناء نموذج خاص به، لأنه من المصنفات التي تحدثت عما أشرنا إليه هنا.

33) **الموسوعة الفلسفية العالمية**، مذكورة، ص. 1646 ـ 1663.

من الصعب، إذاً، أن نتحدث عن «النموذج القبلي» الجاهز، في تاريخ الأدب، مثلما يمكن أن نتحدث عنه في الميدان العلمي والتقني، لأن هذه الأخيرة تقيم لنفسها نماذج قبلية تسعى إلى تحقيقها ومراقبتها. ولأنها كذلك غير مرهونة بالزمن الذي تتطلبه صياغة النماذج الأدبية. ومن الصعب أيضاً أن نتحدث عن النموذج القبلي الذي نرهن به زمن الإنتاج المستقبلي، ونفرضه على الزمن الأدبي، لينتج لنا نموذجا من هذا الصنف أو ذاك. وربما حينما يكشف عن النماذج التي تحكم تاريخ الأدب العربي، كثرة أو قلة، سنرى إلى أي حد يخضع هذا التاريخ إلى نماذج بعينها توجه كتابته. ولعل اللجوء إلى البحث عن النماذج في تاريخ الأدب هو وليد التعالق الشديد الذي حصل بين المعارف الإنسانية والمعارف العلمية، ومدى ما قامت به النمذجة من تطوير للميادين العلمية.

4 . 2 . الوضعية الإبستمولوجية لاستعمال النموذج في الأدب

يدرك البحث بالنموذج في الأدب الوضعية الإبستمولوجية التي تفرض عليه أن يضبط أدواته ليضبط كتابته في النهاية. والمستند في ذلك ما قامت به العلوم التي أدركت وضعيتها الإبستمولوجية، وتاريخ تطورها حتى دخلت في فضاء علمي جديد. فقد أدركت بعض العلوم الإنسانية والاجتماعية أهمية الاحتذاء ببعض العلوم القريبة منها، حينما وجدتها قد تطورت بشكل سريع ومفيد، حتى بدأت تكتسب بعض الصفات العلمية الدقيقة التي ساهمت في إغناء ممارستها وتقدمها.

لقد أدرك علماء الاجتماع والأنثربولوجيا أسباب تقدم اللسانيات، وبالتالي ضرورة الاحتذاء حذوها. ويقول في ذلك ليفي ستروس: «تحتل اللسانيات، ضمن مجموع العلوم الاجتماعية التي تنتمي إليها، ولا شك، مكانة متميزة؛ فهي ليست علماً اجتماعياً مثل العلوم الأخرى، ولكنها هي التي أحرزت فيها على تقدم كبير، وتستطيع أن تدعي وحدها صفة العلم، لأنها استطاعت أن تبني منهجاً إيجابياً، وتعرف طبيعة الوقائع الخاضعة لتحليلها.»[34] ويرجع ل. ستورس سبب هذا التميز والتقدم إلى استفادة اللساني من العلوم الأخرى المختلفة، والسير على نهجها، بل ويذكر بما قاله قبله مارسيل موس Marcel Mauss (1852 - 1950): «لقد كان في إمكان علم الاجتماع أن يكون متقدماً، لو أنه حاول مجاراة اللسانيين.»[35] ولهذا خلص ستروس

34) ليفي ستروس، نفسه، ص.37.

35) نفسه.

إلى أن التقارب الذي جمع الأنثربولوجيين واللسانيين يسمح لهما بالتعاون فيما بينهما.

وغير بعيد عن مجال الدراسة الأدبية، يمكن أن نرى فيما حققه الشكلانيون الروس (1915 ـ 1930)، من خلق وضعية جديدة للدراسة الأدبية ولتاريخ الأدب، ما يشفع لنا باستحضار مثل هذه الوضعيات الإبستمولوجية التي تتميز بإدراكها للأنساق العلمية، ثم محاولة نقل ذلك إلى حقول معرفية أخرى. ففي تجربة الشكلانيين الروس الذين حاولوا نقل بعض الأنساق العلمية إلى مجال الدراسة الأدبية، وتحديد موضوع هذه الدراسة في النص الأدبي، أو ما يصنفه رومان ياكوبسن Roman Jakobson بـ« الأدبية »[36]، واعتمادهم على بعض النماذج العلمية في دراسة تاريخ الأدب، ما يؤكد جدوى إدراك الوضعية الإبستمولوجية التي تبرز الاشتغال بالنموذج في دراسة تاريخ الأدب العربي.

لقد تنبه إلى هذه الوضعية التي ذكرناها عند الشكلانيين الباحث الأمريكي، فكتور إرليتش Victor Erlich في كتابه عن الشكلانيين الروس(1955). فقد أكد أن ما يجمع الشكلانيين هو وضعيتهم الإبستمولوجية التي انخرطوا فيها بهدف تجديد الدراسة الأدبية، بحكم العلاقة التي كانت لديهم مع مختلف المذاهب الفلسفية، والإنجازات العلمية في بعض الحقول المعرفية الأخرى.[37] كما فصل الحديث في هذه المسألة بشكل دقيق باحث معاصر، هو بيتر شتاينر Peter Steiner في كتابه عن الشكلانيين الــروس (1984)، بحيث حلل عناصر هذه الوضعية الإبستمولوجية القائمة على ربط الدراسة الأدبية عند الشكلانيين بالدراسة العلمية الدقيقة؛ من آلية، وعضوية، ونسقية[38].

إن عرض هذه الوضعيات من شأنه أن يوقفنا على مدى ما أحرزته بعض الدراسات من تطور من جراء استيعابها لوضعية إبستمولوجية معينة، ثم كيف استطاعت أن تسربها إلى موضوعها. فلا جدال في أن الميادين الإنسانية التي عرفت تطورا ملموساً في العقود الأخيرة، هو ميدان الدراسات اللسانية، لأنها عرفت كيف

36) يعرف ياكوبسن **الأدبية** بقوله : (إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية؛ أي، ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا)، ص. 37، من ؛كتـاب : Tzvetan Todorov.Trad. **Théorie de la littérature**, Coll. 'Tel quel', Seuil, Paris, 1965.

37) Erlich Victor, **Russian formation**, 3rd. ed Yale university press, 1981, P. 171 - 172.

38) Steiner Peter, **Russian formalism, A metapoetic**.Cornell university presse, Ithaca/London, 1984, P. 242 - 270.

توظف النماذج العلمية والرياضية، بل إن بعض الرياضيين [39] هم الذين طبقوا النماذج على اللسانيات. وقد ساهم هذا في تطويرها وضبط موضوعها بشكل دقيق، حتى بدأت النماذج اللسانية تفرض نفسها بدورها، فأصبحت توصف أحياناً، بحكم انتشارها في ميادين معرفية أخرى، «بالنموذج اللساني الأمبريالي».

لقد أدركت الدراسة الأدبية المعاصرة أنها تستطيع أن تدرك نفس الوضعية التي استفادت منها اللسانيات وانخرطت فيها، فتبنت روح المنطق العلمي، وقوانين اشتغاله في مادتها وموضوعها. لقد نقلت تلك الممارسة إلى موضوعها الأدبي دونما إهدار لهذا الموضوع ولخصائصه التي تميزه عن الموضوع العلمي الدقيق أو اللساني. وفي محاولة الشكلانيين الروس، والمقاربات النصية اللاحقة لهم، بعض ما يؤكد ذلك. إننا ندرك جيداً بأننا لا نريد الرجوع بالدراسة الأدبية إلى وضعية «علماوية» القرن التاسع عشر، ولو أنها كانت لها نتائج هامة في تحسيس الظاهرة الأدبية بجدوى الصرامة العلمية وإدخال قوانين يمكنها أن تساعد على تبين نسق المادة الأدبية. فذلك ما فعله الشكلانيون الروس في أوائل القرن العشرين مثلاً. وليس من الصدفة أن تكون الدراسة العلماوية قد ظهرت في مرحلة تقدم العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر، وفي أواخره بخاصة. لقد استفادت الدراسة الأدبية والإبداعية من مختلف تلك العلوم. وإذا كان من مآخذ تؤخذ على الدراسة الأدبية التي تبنت بعض إنجازات العلوم، فإن مرد ذلك إلى التطبيق الحرفي لبعض التصورات العلمية المحضة، وبالخصوص غياب إدراك الوضعية الإبستمولوجية التي أشرنا إليها من قبل، عن وعي المشتغلين بالدراسات الأدبية آنذاك. وبذلك أغرقو الأدب في قوانين وتفصيلات لا علاقة لها بالأدب في كثير من الحالات. فلم يقع التمييز بين موضوع العلم وموضوع الأدب بشكل دقيق. ويمكن أن نمثل بذلك بما قام به طه حسين في كتابه «تجديد ذكرى أبي العلاء» (1914).

(39) نشير هنا إلى ما قام به الباحث الأمريكي تشومسكي في كتابه : **Structures syntactiques** (Syntactic Structures, 1957), Trad. M. Bradeau; Paris, 1969. وقد بين في هذا الكتاب، الدور الهام الذي يمكن أن تلعبه نماذج البنية اللسانية إذا ما توضحت بشكل دقيق. ودرس في هذا الكتاب أيضا ثلاثة نماذج من البنية اللسانية. ورغم الانتقادات التي تعرض لها نموذج تشومسكي، فإنه مع ذلك قد ساهم في تقدم الأبحاث حول التركيب في اللسانيات.

واليوم وقد عرفت الدراسات الأدبية ممارسة متنوعة، وتجربة أغنتها الإنجازات العلمية التي تحققت في الدراسات الاجتماعية والإنسانية واللسانية، بل وفي الحوارات القائمة بين مختلف المعارف الإنسانية، سواء كانت علمية أو تقنية أو فنية أو أدبية، فإن امتلاك الوعي الإبستمولوجي في الدراسة الأدبية، كفيل بمراقبة وضبط انتقال نماذج علمية إلى مجال الدراسات الإنسانية واللسانية والسيميائية، والمساهمة في تطورها. ثم لأن المراقبة العلمية والنقدية، بما تتوفر عليه من وسائل إجرائية دقيقة، كفيلة بخدمة وتطوير الدراسة الأدبية، مثلما تطورت الميادين المعرفية الأخرى. ولهذا لا نخشى اليوم من اعتماد النماذج العلمية، حينما نكون مسلحين بهذا الوعي الإبستمولوجي الذي يقوم على الحذر العلمي الدقيق، وإدراك المسافة التي تفصل بين الموضوعات، والروابط التي يمكن أن تجمع بينها، عندما نتحدث عن النماذج في الأدب أو تاريخ الأدب. ليس الغرض هنا هو تنميط الأدب على غرار نموذج علمي بعينه، ثم انتظار، أو فرض نفس النتائج.

إن الغرض الأساسي من النموذج في الأدب هو التحكم في موضوع الأدب وحصر نسق اشتغاله، بشكل يسمح لنا بمعرفة دينامية النصوص الأدبية وما يرتبط بها، في إطار فرضيات تساعد النماذج على تأكيد صحتها أو دحضها.

يتضح مما سبق أن الاشتغال بالمفاهيم يدخل في صميم التفكير العلمي، لأنه يساعدنا على تحديد موضوع معرفتنا، بل ويدققها. كما أن المفاهيم ذات بعد إنساني، يمكنها أن تنتقل من حقل إلى حقل معرفي آخر ومن حضارة إلى أخرى ومن لغة إلى أخرى. وأن انتقالها حق إنساني عام عرفتها مختلف الحضارات الإنسانية ومازالت تعرفها. ولقد وجدنا في مفهوم النموذج مثالا عن تلك المفاهيم الدقيقة التي تساعدنا على تطوير معرفتنا الإنسانية وتاريخ الأدب العربي بخاصة.

وسنرى بأن مفهوم النموذج، الذي حاولنا أن نوظف بعض تصوراته، سيساعدنا على تأطير المادة الأدبية وغير الأدبية التي جاءت في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، بل سيمكننا من استخراج النموذج/النماذج التي سار عليها هذا الكتاب، وبخاصة في ترجمته للمؤلفين.

مفهـوم النسـق

1 . مفهوم النسق

يستخلص من المعاجم العربية القديمة أن كلمة «نسق» تفيد ما كان على طريقة نظام واحد. ونسقه، نظمه على السواء. وتفيد ضم الأشياء بعضها إلى بعض. والنسق هو العطف على الأول، ومنها حروف النسق التي تفيد حروف العطف، ومنها عطف النسق، لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا. والتنسيق يفيد التنظيم. ومنه ثغر نسق، أي منتظم الأسنان.

والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد، ويقال للكلام إذا كان مسجعا له نسق حسن. والنسق في الأخير هو الوضع الذي تتخذه الأشياء، أو الكلام، إذا كان بعضه إلى جانب بعض في صف منتظم.

أما كلمة «نظم» فتفيد ضم الشيء إلى بعضه، وهو التأليف. ونظم اللؤلؤ أي جمعه في سلك، ومنه نظمت الشعر ونظمه. والنظام ما نظمت فيه الشيء من خيط وغيره، وهو ضم الشيء بعضه إلى بعض. والنظام هو العقد من الجوهر والخرز ونحوهما.

يظهر من التعريف المعجمي لكلمة نسق أنها قريبة من كلمة نظم، بل الأخيرة تقترن بالأولى، وإن اختصت الثانية بالشعر والأولى بالسجع. ولكن الرابط بينهما هو الوضع في هيئة واحدة.

غالباً ما يفسر النسق بالنظام، ولكن النظام لا يفسر دائما بالنسق، مما يدل على أن النسق أعم من النظام، بحيث يشمل المنظوم والمنثور، في حين أن النظم يختص بالشعر ولا يمتد بالضرورة إلى المنثور. ويظهر أن ما يجمع بين النسق والنظام، هو الصفات العامة التي تفيد الضم والجمع والعطف في هيئة مستقيمة أو حسنة. وما يميزهما هو كون النسق عاماً والنظم خاصاً أحياناً، فالنسق يمتد في اللغة وفي وض ميتها في أي خطاب كان، بينما النظام يكاد يختص بشكل أو مادة معينة. من هنا كان

النسق أعم من النظام. وهو بذلك يكون أعمق من الناحية الأنثروبولوجية. وبهذا يصلح أن ينسحب كمفهوم على ما يفيد في بعض اللغات الأجنبية كلمة System/e.

ومع ذلك فرغم هذه الفروق الدقيقة التي أشارت إليها المعاجم العربية القديمة فإن هناك من يجعل كلمات النسق والنظام، بل والنظيمة، كذلك في مقابل المصطلح الأجنبي System/e [1]. وربما اختص مصطلح «النظام» في الفكر العربي المعاصر بالمرجعية السياسية دون غيرها، وربما تغلبت هذه المرجعية على المرجعيات الأخرى. ويكاد يحيل مصطلح النسق في الفكر العربي على المرجعية اللسانية والنصية والأدبية بشكل عام، مما يفيد هنا أن النظام عام والنسق خاص. وبالنظر إلى الأصل اللغوي الذي نجده في المعاجم العربية، فإن النسق هو العام والنظام هو الخاص. وسأتبنى هذا المفهوم في هذا البحث، وذلك لأميز بين النظام كمقابل لمصطلح Order/Ordre والنسق كمقابل لمصطلح System/e.

2 . النسق الأدبي

يبدو أن البحث في الأنساق وليد الدراسات العلمية الدقيقة، مثلما النماذج، التي تحاول دائما محاصرة موضوعها وفرز مختلف مكوناته. ففي الوقت الذي كان البحث عن استقلال العلوم بموضوعاتها الخاصة بها منذ القرن التاسع عشر، بدأ البحث فيما بعد في البحث عن مختلف العناصر والعلاقات التي تحكم هذه العلوم المختلفة، بل سيمتد البحث ليشمل البحث عن نظرية عامة للأنساق قد تطول مختلف العلوم. ومن أهم ما يميز النظرية العامة للأنساق هو بحثها عن «الكل» .[2]

والتعريف البنيوي للنسق هو «مجموعة من العناصر المتفاعلة فيما بينها». وإذا كان هذا التعريف يختص بالنسق المادي، الفيزيائي مثلا، فإنه قد يمتد ليشمل أنساقاً أخرى غير مادية. وهكذا تمت صياغة مفاهيم متعددة ومختلفة بتعدد اختلاف مفهوم العناصر وصيغ التفاعل فيما بينها. ومن المفاهيم التي وضعت للنسق التي قد تهمنا أكثر

1) عبد الله العروي، **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص . 12. ومن الباحثين الذين استعملوا مصطلح **النسق** واشتغلوا به، محمد مفتاح في كتابه، **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

2) Ludwig von Betralanffy, **Théorie générale des systèmes**, Trad. Jean Benoist Chabrol, Dunod, Paris, 1980, P : 29-51 .

هو أن النسق « وحدة كلية منظمة لعلاقات داخلية بين العناصر التي قد تكون أفعالا أوأفــرادا » .[3] ويمكن للعناصر أن تكون نصوصا كذلك . وهكذا تم استخلاص النسق الأدبي على أنه « شبكة من العلاقات التي تحصل بين « النصوص بما في ذلك النصوص الممكنة، أي النماذج » يتم الاعتقاد بأنها « تنتَمي إلى »و « تكوِّن » في نفس الوقت كلاً واحداً يسمى عادة الأدب » .[4]

لقد انتقل مفهوم النسق من الدراسات العلمية الدقيقة إلى اللسانيات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، بل وجد طريقه أيضا إلى الدراسات الأدبية منذ بدايات هذا القرن، وعرف تطورا في العقود الأخيرة . فكل ممارسة نظرية فكرية أو فنية تفترض مفهومين : مفهوم له علاقة بالممارسة ذاتها، ومفهوم آخر يتعلق بوضع تلك الممارسة في تعالق معين، سواء فيما بينها أو بين أمور خارجة عنها . لذلك لابد من التمييز بين المفاهيم التي لها علاقة مباشرة بالممارسة الأدبية، من خلال تجارب النصوص والممارسة التي تدخل تلك النصوص أو التجارب، في علاقة غير مشروطة بها .

ومن الذين اهتموا مبكراً بالمفهوم الخاص بنسق الأدب، الشكلانيون الروس، وبخاصة يوري تينيانوف (1894 ـ 1943) Yuri Tynyanov . فقد ميز بين الحدث الأدبي والأدب . ورأى بأنه من الصعب وضع تعريف للأدب، في حين يمكن وضع تعريف للحدث الأدبي في كل عصر . ويقوم هذا التمييز عنده على ما هو وصفي وما هو وظيــفي[5] . فالوصفي هو الذي يتطلب تجربة مباشرة، وإدراكا بسيطا، بينما يتجاوز الوظيفي ذلك الإدراك البسيط . ويستخلص كورت كوفكا Kurt Koffka التمييز بين الوصفي والوظيفي في كتاب خصصه لذلك بقوله : « إن المفاهيم الوظيفية لها نوع من الموضوعية، مثل قواعدها التجريبية لسبب ما . ولذلك يشبه تكوين هذه المفاهيم تكوين المفاهيم الفيزيائية » [6] .

3) Morin Edgard, **La Méthode, I : La nature de la nature**, Paris 1987, P. 202.

4) Itamar Evan-Zohar,'**Literary dinamics**' '**Literary interference**' **under "Literature"** in Thomas A.Sebeok et al. ed. Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Approches to semiotics, 3 Vols. Berlin, New York, Amesterdam : Mouton de Gruyer, 1986-I : 459 - 66. Poetics Today, V.II.N.I.1990, P27-28.

5) Steiner Peter, **Russian Formalism : A Meta poetics**, Cornell University Press, Ithaca/London. 1984, P. 100 - 103. **Théorie de la littérature : Textes des formalistes Russes**, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, **Seuil**, Paris, 1965, P. 114 - 142.

6) Koffka Kurt. **'The distinction betwen discriptive and functional concepts'**: Thinking from Association to Gestalt, ed. J. M Mandler and G.Mandler (New York 1964) P. 242. Peter Steiner. P 100.

يرى تينيانوف أن الأدب هو تصور لنسق منفصل عن الحدث الأدبي، إنه مفهوم وظيفي يرتبط بتصورات تجارب أدبية مباشرة بمفهوم كوفكا. فالعمل الأدبي مرتبط بالنسق الأدبي، وخارج ذلك النسق يفقد العمل الأدبي هويته وحقيقته [7]. وهنا نلمس تينيانوف يصدر في مفهومه للنسق عما صدر عنه دي سوسيرف De Saussure F في مفهومه للنسق في اللغة. وبذلك يكون قد طبق على الأدب ما طبقه دي سوسير على اللغة. [8]

تظهر المقايسة بين اللغة والأدب بشكل واضح، إذ أن هوية أي واقع أدبي تتحدد بوضع معايير تدعى الأجناس، أو المدارس أو الأساليب التاريخية، وكل ما ندعوه بالأدب يرتبط ويتحدد بالعادة الاجتماعية التي نسميها «الأدب». فهل يمكن دراسة الأدب خارج نسق الأدب؟ الجواب قطعاً لا، في هذا التصور، لأن الأدب تركيب كلامي دينامي. [9]

يتجلى إذا مفهوم تينيانوف في التمييز بين الحدث الأدبي والأدب، وبين هذين المفهومين والنبسق الأدبي. وتبين هذه العلاقة بين مقاربة تكوين المفهوم بأن لها صلة بنظريات كل من كوفكا، الذي يميز بين المفاهيم الوصفية والوظيفية، وإرنست أ. كاسيرير Ernst A. Cassirer [10]. الذي يميز بين المادة والوظيفة ودي سوسير الذي يميز بين اللغة والكلام، واهتدى إلى نسق اللغة الذي يحكم فعلها. كما يمكن أن يكون التقليد

7) Peter Steiner, ibid, P. 103.

8) الإشارة هنا إلى كتاب ف. دي سوسير الهام، **دروس في اللسانيات العامة**، F. De Saussure, **Cours de linguistique générale**, (1916). وقد تأثر بهذا الكتاب الشكلانيون الروس، كما أشار إلى ذلك أهم الذين درسوهم بيتر شتاينر، في كتابه المذكور، ص. 104. وكذلك فيكتور إرليتش، في أهم دراسة مبكرة عن الشكلانيين الروس، بعنوان **الشكلانيون الروس: التاريخ ـ العقيدة**. Erlich Victor. **Russian Formalism : History-Doctrine**. 3rd, ed. New Haven and London Yale UP. (1955, 1965, 1961) P. 272.

9) P. Steiner, ibid, P. 103.

10) الإشارة هنا إلى كتاب كوفكا المذكور وكذلك كتاب، كاسرير إرنست، **المادة والوظيفة والنظرية النسبية لأينشتاين**. Cassirer Ernest, **Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity**. Tr. W. C. Swabey and M. C. Swabey, Chicago, 1983, P.9. وينظر كذلك كتاب بيتر شتاينر، ص. 104، وكتاب إرليتش، ص. 158.

الهيجلي Hegelianism قد قاد المثقفين الروس إلى إدراك الأدب على أنه تراتب دينامي، وصراع مستمر للهيمنة بين الأفراد والجماعة. وقد شخص تينيانوف هذه الدينامية الداخلية للبنيات الأدبية كمظهر مميز للأدب. فالأدب عنده تركيب كلامي يدرك كما يدرك البناء تماما، أي أن الأدب هو بناء دينامي. وقد اهتدى تينيانوف إلى مفهوم يحرك هذه الدينامية كلها، وهو مفهوم «المهيمن» الذي يعطي للأدب تناغمه الخاص[11].

يرى رومان ياكوبسن في «المهيمن» الذي استعمله تينيانوف بأنه «كان إحدى المفاهيم المنتجة الفاصلة التي وضعها الشكلانيون الروس»[12]. وقد استعير هذا المصطلح من فلسفة الفن لبرودر كريستيانسن Broder Christiensen.[13] حيث كتب عن إدراك العمل الفني قائلا: «قليلاً ما يحصل للعناصر الجزئية لموضوع جمالي ما أن تساهم بشكل متساو مع أثر الكل، بل بالعكس، فالعامل المنفرد المهيمن أو هيئته هو الذي يأتي في المقدمة ويتحمل الدور القيادي. وكل العوامل الأخرى التي تصاحب المهيمن تسعى لتقويته من خلال التعارض، وتحيطه بلعبة التنوعات. فالمهيمن مثله مثل بنية العظام في جسد عضوي. إنه يحتوي على موضوعة الكل، ويتحمل هذا الكل ويدخل في تعالق معه»[14].

لقد أخذ مفهوم المهيمن «كهيكل عظمي» الذي تحدث عنه صاحب فلسفة الفن المذكور، بإعجاب الشكلانيين الروس. وقد كان المسؤول عن إدخال هذه الاستعارة هو الشكلاني الروسي «بوريس إيخنباوم» (1886 ـ 1959) Ejchenbaum Boris[15]. ففي دراسته للأشعار الأولى ل «أنا أخماتوفا» Anna Achmatova، حاول عزل المهيمن

11) Steiner P. ibid, P. 104. Todorove T. ibid, P. 130.

12) Jacobson Roman, "La dominante" in Question de poétique, Seuil, Paris, 1973. P. 145-151. "The dominant", **Reading in Russian poetics** : Formalists views, ed. I. Matejka and K. Ponoska, (Anna Arbor Mich. 1978) P. 82. Steiner P.P. 104. Carol Any, " Russian formalism 1915-1930" **in Soviet studies in literature"**, A journal of translations, Summer-Fall 1985, vol. XXI, n°3-4. V. Kozhinov, "The history of literature in the works of Opoiaz", in Soviet studies, Summer-Fall 1985, P. 39-67.

13) Steiner P. ibid, P. 104. (Border Christeinsen, Philosophy der Kunst, Berlin 1912)

14) نفسه، ص. 104.

15) نفسه، ص. 105.

الأساسي الذي يحدد الأحداث الأسلوبية الكبرى. ويتناسب هذا المعنى للمهيمن مع الإطار المفهومي للشكلانيين الروس المورفولوجيين [16] الذين يناقشون الأدب ككائن عضوي، حي. وقد أوضح ذلك بشكل دقيق ومفصل بيتر شتاينر Peter Steiner في كتابه عن الشكلانيين الروس.

لقد أصبح إعادة تأويل مفهوم المهيمن الذي أدخله إيخنباوم أمراً مقبولا. فهو يستخدمه ليحيل به على العنصر الخاص بالعمل الأدبي الذي أدخله إلى الواجهة، و« يحول » به إلى مبتغاه كل العناصر الأخرى ويجعلها في خدمته. لقد رأى بأن العمل لا يمثل علاقة متناغمة للأجزاء والكل، ولكنه يمثل ضغطاً جدلياً بينهما.

يعتبر العمل الأدبي عند إيخنباوم نتيجة لصراع معقد بين مختلف أشكال الخلق. وهو دائما نوع من الاتفاق بين عناصره. وهذه العناصر لا تتعايش فيما بينها فقط، ولكنها تتفاعل فيما بينها أيضا. وتبعا لهذه الخاصية العامة للأسلوب، فإن المهيمن يقوم بدور « المنظم » الذي يحكم كل العوامل الأخرى ويخضعها لحاجته[17].

لقد فتح الشكلانيون الروس، إذاً، الباب للتعامل مع الأدب من منظور « النسق »، وبخاصة أعمال تينيانوف وإيخنباوم وياكوبسن. ثم سيتطور هذا المفهوم في اتجاهات كثيرة، سواء عند البنيويين، وبخاصة في أعمال مدرسة براغ، مثل يان موكاروفسكي Jan Mokarovski وفيليكس فوديكا Felix Vodicka، أو في أعمال ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ويوري لوتمان Yuri Lotman بالخصوص. كما سيكون لهذه النظرية تطبيق ملائم يتوازى في الغالب مع المقاربات الحديثة للأدب التي تدرس أساساً « الحياة الاجتماعية » أو « حقل الأدب »، كمؤسسة مستقلة، كما مارسها بيير بورديو Pierre Bourdieu، وجاك دي بوا Jaques Dubois، وبيير زيما V. Zima Pierre وغيرهم. كما نجد الدراسات المهتمة بالقراءة

16) كتب إيخنباوم (1886-1959) في إحدى دراساته المبكرة (1922) قائلا: (يعرف منهجنا عادة كمنهج شكلي، وأفضل أن أسميه بالمنهج المورفولوجي، لتمييزه عن المقاربات الأخرى، مثل النفسية والاجتماعية وما شابه ذلك، حيث يكون موضوع البحث هو العمل نفسه. ولكنه في رأي هؤلاء الباحثين، ما ينعكس في العمل). فيكتور إرليتش، مرجع مذكور، ص. 171. إن المورفولوجيين هم الذين يختصون بدراسة الأشكال، بل هم المتخصصون في ذلك، تمييزا لهم عن الأصل الإبستمولوجي (للشكلانيين) الذي يحمل عند الذين يصفونهم بذلك مفهوما قدحيا، يستمد فيه الشكل مفهومه من جماليات تاريخ الأدب إلى نهاية القرن التاسع عشر.

17) شتاينر، نفسه، ص. 105.

وجمالية التلقي قد اعتمدت على هذه النظرية الشكلانية، وبخاصة عند هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss [18]. بل نجد لها امتدادا متطوراً في الدراسات التي تبحث في تاريخ الأدب، والترجمة، مثل أعمال أيتمار إيفن زوهار، والذين جاؤوا من بعده، وساروا في اتجاهه. هذه الدراسات اهتمت بالخصوص بمفهوم «تعدد الأنساق». ونجد أخيرا بعض أفكار نظرية النسق الشكلانية في أعمال الدراسات التجريبية للأدب التي طورها زيجفريد شميدت Siegfried J. Schmidt، ودراسات التلقي التداولية...

يظهر أن التنظيرات التي نظّرت للأدب من منظور النسق، قد حاولت أن تقوم بتوسيع بعض النماذج اللسانية، وتمددها لتسع الظاهرة الأدبية ما وسع الظاهرة اللسانية. ويكفي أن ننظر إلى النماذج الأصلية للتواصل اللساني التي وضعها مثلا ياكوبسن [19] وج. ل. أوستن J. L. Austin [20]، لنجد ما تفرع عنها في الدراسات الأدبية، أو التواصل الأدبي بشكل عام.

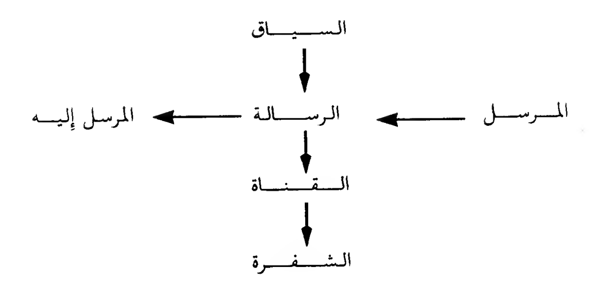
إذا اعتبرنا نموذج التواصل اللساني الذي قدمه ياكوبسن في بحث له عن «اللسانيات الشعرية» (1960) [21]، هو منطلق التواصلات الأدبية التي اعتمدت هذا النسق، فإن الخطاطة التالية توضح ذلك بشكل مختصر ومركز :

18) نشير هنا بالخصوص إلى كتابه الأول الأساسي في جمالية التلقي، **من أجل جمالية التلقي**. Hans Robert Jauss, Pour une ésthétique de la réception, Traduit de l'Allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, ed. Gallimard, Paris, 1978.

19) Jakobson Roman, "Linguistics and Poetics", in Thomas A. Sebeok ed. Linguistics and style, Cambridge, Mass. MIT. press, 1960.

20) Austin John L. **How to do things with words**, Oxford/Clarendon 1960. (Quand dire c'est faire, Seuil, Paris 1970).

21) ياكوبسن، مرجع مذكور، ص. 350-377.



وترتبط بهذه العناصر المكونة لهذا النسق التواصلي اللساني وظائف خاصة ومحددة لكل منها هي : الوظيفة الانفعالية والإقناعية والشعرية والمرجعية والانتباهية والميتالغوية. والملاحظة الأساسية التي يقدمها ياكوبسن نفسه على هذا النسق التواصلي، هي عدم وجود رسالة تتحقق فيها وظيفة واحدة من الوظائف المذكورة فقط، دون اقترانها بوظائف أخرى، لأن العملية التواصلية تقتضي الاقتران الوظيفي لا انفصاله.

لعل هذا النسق التواصلي سيكون نموذجا أصليا لصياغة أنساق أخرى من التواصلات الخطابية المختلفة، ومنها نسق التواصل الأدبي الذي سيتوزع ويتعدد حسب أنواع الخطابات المختلفة والحقول الأدبية والمقاربات المختلفة. وأذكر هنا نسق أوستن حول أفعال الكلام وما تفرع عنه من أفعال القراءة عند فولفجانغ إيزر Wolfgang Iser [22]. وكذلك نسق أ. ج. جريماص A. J. Greimas [23]، في الدراسات السيميائية. وكذلك نسق أمبرطو إيكو Umberto Eco [24]، ثم نسق ج. لينتفلت J. lintvelt [25]. في دراسة التخييل، وغيرها من المحاولات التي حاولت أن تشيد لكل خطاب نسقاً خاصاً به. ومع ذلك

22) نشير هنا إلى كتاب فولفجانغ إيزر **فعل القراءة** الذي يوضح فيه نسقه الخاص بالقراءة. Wolfgang Iser, **The Act of Reading : A theory of Aesthetic response**, The John Hopkins university press, 1978.

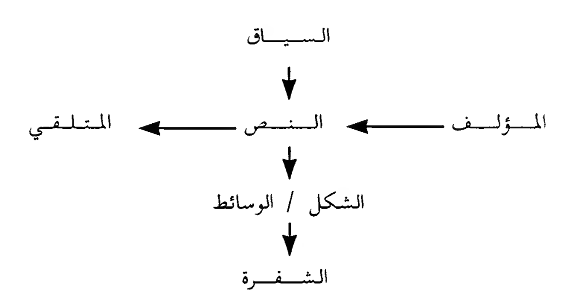
23) Greimas A. J. **Sémantique structurale**, Larousse, Paris 1966, P. 180.

24) Eco Umberto, **Lector in Fabula**, Traduit par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris. 1985, P. 93. The role of the reader, Hutchinson, London, P. 14.

25) Lintvelt Jaap, **Essai de typologie narrative : Le point de vue**, Corti, Paris 1981? P. 30-32.

فسيبقى البحث في الخطاب الأدبي، بعد الخطاب اللساني، بمفهوم النسق وليد تلك العلاقة التي خلقها التصور الأدبي، منذ الشكلانيين الروس، مع المجالات المعرفية والعلمية الأخرى.

ولما كنا جعلنا نسق التواصل اللساني الذي وضعه ياكوبسن نموذجاً أصلياً لكل عملية تواصلية، فإن نسق التواصل الأدبي العام يمكن أن يكون على الشكل التالي :



يمكن للعناصر المكونة لهذا النموذج النسقي أن تتخذ أسماء أخرى، حسب المقاربات والخلفيات الفلسفية والإيديولوجية. مثل المؤلف، يصبح هو المنتج، والسياق هو المجتمع، والنص هو المنتوج، والمتلقي هو المستهلك في المقاربة الاجتماعية والماركسية للأدب. كما يمكن أن يتفرع كل عنصر إلى عناصر متعددة، مثل تفريع المؤلف إلى أنواع المؤلفين، والمتلقي إلى أنواع المتلقين، والنص إلى مفاهيم مختلفة عنه، وهكذا... ولكن الأهم من كل هذا، هو محاولة ضبط نسق التواصل الأدبي الذي يتم عبر العلاقة الموجودة بين كل عناصر هذا النسق. وكذلك اختلاف المرجعيات التي يقوم عليها كل نسق، واختلاف المستويات التي يراد الكشف عنها في الظاهرة الأدبية.

أعتقد أن التعامل مع الأدب من منظور نسقي، من شأنه أن يجعل الباحث في الأدب العربي وتاريخه بخاصة، قد ينتهي إلى الأنساق الأصلية الأولى التي تحكم هذا الأدب في الزمان والمكان. كما يمكن أن تؤدي به إلى الأنساق الفرعية أو الثانوية التي

تصاحب باستمرار ذلك النسق الأولي، ولكنها تبقى دائما في الهامش. وهذا ما دفع بعض المنظرين إلى التفكير في الأدب وتاريخه، وكذلك الترجمة والأدب المقارن، لا من منظور النسق الواحد فقط، ولكن من منظور الأنساق المتعددة Polysystem،أو تعدد الأنساق[26].

3. تعدد الأنساق

يعتبر هذا المفهوم تطويراً وتنويعاً للمنظور النسقي الذي يظهر بانه لا يقوى على الإحاطة بالظاهرة الأدبية في تعالقاتها المختلفة، والتي لها نسقها الخاص. ويدعي هذا المنظور بأنه يسعى إلى الإمساك بكل المكونات الأساسية والفرعية، والمركزية والهامشية، التي تكون الأدب وتاريخه. وهكذا بحثت وطورت هذه النظرية، التي يمكن أن تفيد أكثر في تاريخ الأدب، كثيراً من المفاهيم، مثل : السجل أو الموسوعة، والنص الأصلي أو الأولي، والنص الفرعي أو الثانوي، والمركز والهامش، والنصوص المقننة وغير المقننة، والتقاليد الأدبية، والانتقالات، والعلاقة بين النص الأول والنص اللاحق أو النص المصدر والنص الهدف، وغيرها من المفاهيم التي تفيد كثيراً المشتغل بالأدب وتاريخه، أو الترجمة والأدب المقارن كذلك.

لقد أشرنا إلى أن كل التصورات التي تعاملت مع الظاهرة الأدبية على أساس نسقي قد استحدثت تصورها من المفاهيم الشكلانية، وما أنجزته الدراسة البنيوية فيما بعد . وينطلق مفهوم تعدد الأنساق بدوره من المفهوم النسقي أساساً، ثم يوسعه ليشمل الأنساق التي يتكون منها الأدب وتاريخ الأدب بخاصة.

لقد واكب مفهوم تعدد الأنساق منذ الستينات الدراسات البنيوية والنسقية بمختلف اتجاهاتها. ولذلك فإنه سينطلق من هذا التصور النسقي ليطوره في اتجاه يراه مفيداً أكثر في الدراسات التي لا تقوم على نسق واحد فقط، أو أن النسق الواحد لا يسعف هذا الاتجاه في مهامه ومقاصده. وهكذا سيتولد مفهوم تعدد الأنساق من مفهوم النسق أساساً [27].

(26 Itamar Even-Zohar. "Polysystem theory" in **poetics today**,VI. N: 1-2 (1979) P. 287-310, and V. 11. N. 1 (1990).

(27 Iser w. **Prospecting: From reader response to literary anthropology**. the John Hopkins university press, 1989, P. 262-264.

يعرف إيتمار إيفن زوهار Itamar Even-Zohar مفهوم النسق الأدبي بقوله : «إنه شبكة من العلاقات التي تحصل بين النصوص، بما في ذلك النصوص الممكنة، أي، النماذج يتم بموجبها الاعتقاد بأنها «تنتمي إلى» و«تكوّن» في نفس الوقت كلاً واحداً يسمى عادة «الأدب». إن الفكرة القائلة بأن «الأدب» يمكن أن يحلل بشكل مناسب أكثر كظاهرة تاريخية، إذا فهم كنسق، قد ظهرت في سياق تطور فكرة النسق في اللسانيات» [(28)]. وبالمقايسة مع هذه الأخيرة، يتبين أن الغاية من مفهوم النسق الأدبي هو تعويض البحث عن المعلومات وعن المظاهر المادية للظاهرة «بالكشف» عن وظائف هذه الظاهرة. ولذلك، عوض تجميع الظاهرة المادية فإن العناصر المفترضة من طرف المقاربة النسقية تعتبر مستقلة داخليا ومترابطة. لقد حدد الدور الخاص بكل عنصر بأوضاعه العلائقية بالنظر إلى كل العناصر «المفترضة».

يمكن لهذه الفرضية، القائمة على وجود العناصر، بل على وظيفة العناصر، أن تسمح بتفسير البنية والتطور وتراكم الأدب. «فلما كانت فكرة البنية والنسق في غير ما حاجة لتقترن بالتجانس، فإن النسق الدلالي يعتبر بالضرورة تجانسياً، وبنية منفتحة. ولذلك، من النادر جداً أن يكون نسقا واحداً، بل هو بالضرورة نسق متعدد ـ نسق مضاعف. هو نسق أنساق متنوعة تتقاطع مع بعضها البعض وتتطابق جزئياً، مستعملة في نفس الوقت اختيارات مختلفة، وإن كانت تشتغل ككل واحد مبنين، تتكافل فيه كل عناصره» [(29)].

هنا لا يتم البحث عن نموذج ساكن للنص تبعا لمرحلة تاريخية معينة، ولكن يتم البحث عن التحولات في النماذج على أساس العلاقات داخل المرحلة، وكذلك عن التحولات العلائقية خارج المرحلة التاريخية الفردية. فالتزامن والتعاقب يقبلان كعوامل نسقية. وبذلك نصل إلى عدم التجانس بالنظر إلى النسق، لا كتزامن ساكن، ولكن كتعدد أزمنة دينامية [(30)].

28) Even-Zohar, **Poetics today**, VI. N. 1-2 P. 287-305.

29) Even-Zohar, "**Literary dinamics, literary system, literary interference**" under 'Literature' in Thomas Sebeok et al. eds. Encyclopedic dictionary of semiotics, Approaches to semiotics, 3 vls. Berlin, Mouton/de Gruyter, 1986, V. I. P. 459-466. Poetics today, V. 11. N.I. 1990, P. 27-28. Milan V. Dimic, Garstin Marguerite K. **The polysystem theory** (Papers on the theory and history of literature, I. Polysystem theory, 2), Edmonton, Alberta, Canada, The university of Alberta, 1988, p. 1-7.

30) إيفن زوهار، (1979)، ص. 290.

إن تعدد الأزمنة الدينامية يفترض مراعاة الأنساق المعرفية المختلفة، وعدم التركيز على نسق واحد فقط، بل إنه يسمح بإدخال الظواهر التي عادة ما تعتبر في الهامش، أو مبعدة من اهتمامات الباحث. وقد نبه الشكلانيون من قبل إلى أهمية أنواع الآداب التي تنتج في المجتمع إلى جانب ما يعرف بالأدب الأساسي. ومن هذا المنظور أعطوا اهتماما خاصا للحكاية الشعبية، مثل الدراسات التي قام بها فلاديمير بروب Vladimir Propp [31]. غير أن إنجاز هذا التصور ما يزال يشكو من ضعف الإطار النظري الذي يوضح العلاقة بين مختلف أنواع الآداب وتفاعلاتها. وبعبارة أخرى العلاقة بين الأنساق المركزية والهامشية.

يكشف مفهوم تعدد الأنساق عن التوتر القائم بين المستوى الثقافي الرسمي وغير الرسمي، بحيث يمكن أن ينظر إليه على أنه يمثل تعارضا بين «الأدب المشرَّع/المقنن» Canonizied Literature، و«الأدب غير المشروع/المقنن» Non-Canonizied Literature [32]. ولعل تبني مفهوم الأدب المقنن الذي يفترض وجود الأدب الأولي والأدب الثانوي، والمركزي والهامشي، والأساسي وغير الأساسي، هو مفهوم تاريخي ـ نمطي. هذا المفهوم يعتمد على التصور الذي فرضه تاريخ الأدب «المركزي» الذي رسخ التقليد الأدبي. ولربما يمثل تاريخ الأدب العربي واحدا من تواريخ الآداب الإنسانية التي تبنت ورسخت مفهوم الأدب المقنن، ففرض تقاليده أكثر من غير المقنن. كما شكل السجل المعرفي والتصوري للقارئ. لا شك أن الأدب، في أي زمان أو مكان، قد يكون له أكثر من قانون واحد أو مركز واحد. ويمكن للأنساق الفرعية أن تصنف كنسق أولي أو ثانوي. فمراكز الأدب في تاريخ الأدب العربي كانت متنوعة ومتعددة، أهمها كان في المشرق وبعضها كان في المغرب. ولكن مع ذلك قد يكون لنمط أدبي مقنن واحد، ولتقاليده الغلبة على الأنماط الأدبية الأخرى. وهذا ما يفكر فيه تاريخ الأدب من منظور تعدد الأنساق، كما تفترض العلاقة المركزية والهامشية، سواء في المستوى المقنن أو غير المقنن. وهذه العلاقة تسمح بملاحظة أكثر من مركز واحد، أو هامش واحد داخل كل نسق. «ولعل أهم ما يحدد ثنائية المستوى الأولي والثانوي هو مدى المقبولية للعناصر الجديدة في السجل المغلق المحافظ»[33].

31) إيفن زوهار، 1: 1986، ص. 465.

32) Propp Vladimir, **Morphologie du conte**, Seuil, Paris 1965-1970. **Les racines historiques du conte merveilleux**, Gallimard, Paris, 1983.

33) إيفن زوهار، 1979: 1، ص. 295.

لقد انتبه مفهوم تعدد الأنساق إلى مفهوم « السجل » أو« الموسوعة » الذي يعتبر من المفاهيم الأساسية التي اعتمدت عليها الدراسات النسقية، سواء في الدراسات السيميائية أو الجمالية أو تاريخ الأدب الجديد الذي يتبنى بدوره تعدد الأنساق، بل يتبنى كثيراً من المفاهيم التي بلورتها دراسات التلقي والترجمة والدراسات المقارنة.

السجل هو ما نحفظ فيه أفعال التواصل، وبه ننتج التواصل. وتساهم كثير من العوامل في صياغة هذا السجل، وإعطائه صفته الخاصة، المميزة للذات أو للجماعة أو للزمان، والتاريخ في النهاية. ويخضع السجل إلى الاكتمال والنمو والانغلاق والانفتاح[34]. والنسق المحافظ غالبا ما يكون له سجل ثابت وقار، وهو وليد إنتاجات قارة صاغته ويعيد إنتاجها، وينتظر منه أن يزكيها ويولدها باستمرار، بينما يسعى النسق المتجدد غير المحافظ إلى توليد ووضع سجل جديد له. لقد افترض في تاريخ الأدب على أن النشاط الأدبي الأولي أو المقنن أو المركزي أو الرسمي السائد، بأنه النشاط الذي يبادر دائماً إلى خلق اللغات والمصطلحات والتصورات والنماذج الجديدة للسجل في النسق، في حين أن النشاط الأدبي الثانوي يتصور على أنه نشاط متفرع محافظ، وبسيط، لا ينتج سجلاً جديداً للنسق. ولهذا أبعد سجله، وبالتالي أبعد دوره في الدورة النسقية التي تصوغ التاريخ الأدبي وقوانينه وجماليته [35].

هكذا يتصدر النشاط الأدبي الأولي فعل التشريع أو التقنين Canonization لخلق نماذج وأنساق جديدة أو واقع جديد. ولذلك لابد من مراعاة تطور النشاط الأدبي في تاريخيته. فالنص الأدبي لا يكتسي أهمية في تاريخ الأدب إلا بالمكانة التي يحتلها في سيرورة خلق النسق والاحتفاظ به. وهكذا لم يتم التعامل مع النصوص كأنساق مغلقة، بل تم التوجه إلى تطوير مفاهيم السجل الأدبي ونسقه. فظهرت بعض الأسئلة الدقيقة التي يمكنها أن تستوعب المفاهيم السابقة في دراسة مرحلة تاريخية أدبية خاصة، أو أنواع من النصوص، تعتمد أساسا على مفاهيم النسق وتعدد الأنساق من قبيل :

- ❑ ما هي المعايير « المهيمنة والمهيمن عليها »؟
- ❑ ما هي الأنساق « المهيمنة والمهيمن عليها »؟

34) نفسه، ص. 301-305.

35) Even-Zohar Itamar, **Papers in historical poetics.** The porter institut for poetics & semiotics 8, Tel Aviv university,(35 Tel Aviv, 1978, P. 4-7.

❑ ما هي تراتبيات المعايير والأنساق التي يمكن استخراجها؟

❑ ما هي الظاهرة «المؤلفون، النصوص، الأساليب، الأماكن...» التي تحتل وضعية مركزية أو هامشية؟

❑ ما هو دور منظومة النصوص الوضعية ـ الميتانص ـ في علاقتها، بالخصوص، مع النصوص الأدبية الخالصة؟

❑كيف تتطابق العناصر الخلاقة «الأولية» والعناصر المحافظة جدا والعناصر«الثانوية»؟[36]

والأساس الذي يحكم مثل هذه الأسئلة الدقيقة هو البحث عن «نسق الأنساق» الذي يتحكم في الظاهرة الأدبية، عبر سيرورتها داخل حقبة زمنية مؤطرة بذلك النسق المتعدد. وتجدر الإشارة إلى أن نظرية تعدد الأنساق وجدت تطبيقات لها في المجتمعات المزدوجة اللغة أو المتعددة اللغات، والتي تتصارع فيها اللغات والآداب ومراكز السلطة الإبداعية، الفنية والأدبية. وكذلك العلاقات الموجودة بين مختلف اللغات وآدابها من تداخل وتبعية واستقلال وغير ذلك.[37] ومع ذلك فإنها قد تسعفنا هذه النظرية على فهم تاريخ الأدب العربي، على أنه بدوره نسق أنساق متعددة يحاول أن يعبر عنه بطرق مختلفة. وهذا ما سنكشف عنه في كتاب الأغاني.

لقد اتخذت هذه النظرية نموذجاً لمعالجة تاريخ الأدب الذي يريد أن يمسك بالأنساق الأدبية المختلفة؛ المركزية والهامشية، بحكم التداخل الذي يحصل بينها، وتدخل الواحدة في الأخرى. لذلك فإن نظرية تعدد الأنساق هي تركيب لعدة أنساق في إطار ما يدعى بـ «نسق الأنساق». هذه النظرية، إذاً ليست أصيلة، ولكنها وليدة تطور عدة نظريات عن النسق بمختلف تصوراته الشكلانية والبنيوية والاجتماعية والسيميائية والثقافية. ولعل أهم ما تولد عن هذا التصور النظري لمعالجة الظاهرة الأدبية هو مفهوم التواصل الأدبي الذي طوره الاتجاه التشييدي والتجريبي في الأدب «جماعة بيليفيلد وزيجن في ألمانيا»، القائم بدوره على التصور النسقي الذي استمد أسسه من

36) إيفن زوهار، 1979: 1، ص.304-305.

37) Lambert Jose, Plaidoyer pour un programme des études comparatistes: Littérature comparée et théorie de polysystème in **Actes du XVI congrès de la société Française de la littérature comparée** (Monpelier 1984), P. 64.

الاتجاهات السابقة، وبخاصة في أبحاث زيجفريد شميدت وأتباعه [38].

4 . تشييد النسق

يقوم شميدت بتوسيع مفهوم النسق الذي طوره أصحاب تعدد الأنساق من جهة وأصحاب الدراسات النسقية الاجتماعية والمؤسساتية من جهة أخرى. ولذلك يرى شميدت بأن مفهوم النسق يتفق و« النسق الاجتماعي »[39] الذي أخذه من الباحث الألماني نيكلاس لومان، (1925 ـ 1998) Niklas Luhmann والذي يجب أن يتوفر على شروط ثلاثة هي :

1 ـ يجب أن يعبر عن بنية داخلية.

2 ـ يجب أن تكون له حدود قارة معترف بها من طرف الفاعلين.

3 ـ يجب أن يكون مقبولاً من طرف المجتمع، ويؤدي خدمة للمجتمع لا يؤديها نسق آخر[40].

ثم وضع شميدت تصنيفاً لهذه الأنساق حسب أوضاعها القارة في المجتمع. وبين فيه تراتبية مختلف الأنساق، وبخاصة تلك التي يتفرع منها الأدب.

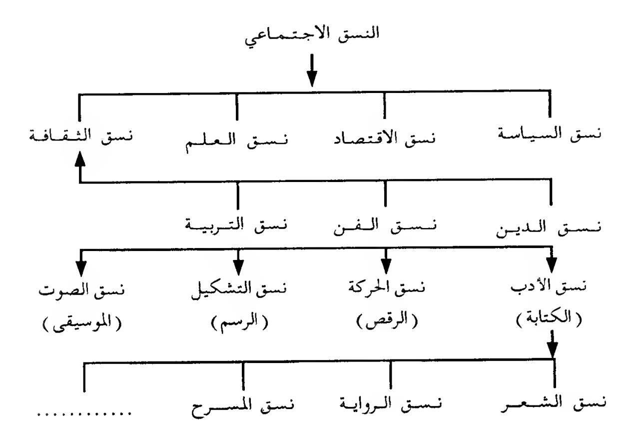
يرى بأن النظام الاجتماعي يتفرع إلى أربعة أنساق تواصلية كبرى هي : نسق السياسة، ونسق الاقتصاد، ونسق العلوم، ونسق الثقافة. وعن نسق الثقافة تتفرغ أنساق مكونة له هي : نسق الدين، ونسق الفن، ونسق التربية. وعن نسق الفن تتفرع أنساق فرعية هي : نسق الأدب « الكتابة »، ونسق الرقص « الحركة »، ونسق التشكيل « الرسم »، ويمكن أن نضيف نسق الموسيقى « الصوت ». وتتفرع عن نسق الأدب أنساق تكون الأجناس الأدبية الكبرى التي هي : الشعر، الرواية، المسرح. وعن هذه الأجناس، الأنساق، تفرع أنساق أدبية فرعية مختلفة[41]. وما بين هذه الفروع من تداخلات مختلفة ومتنوعة. ويمكن صياغة هذا التصنيف في الخطاطة التالية:

(38 Milan V. The polysystem theory, P. 5-6.

39)أشير إلى أن زيجفريد شميدت، له مؤلفات كثيرة في الدراسات التجريبية في الأدب، والتشييدية، والتواصل الأدبي. وقد كتب أهم أعماله بالألمانية والإنجليزية. وأشير هنا إلى أهم عمل له خاص بالدراسة النسقية : Schmidt S. **Foundation for the empirical study of literature: the components of a b:sic theory**, Translated by Robert de Beaugrand, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1982.

(40 Schmidt S. J., **Poetics**, V. 20, N°3 (1991), P. 279.

(41 Schmidt S. J. **Foundation**..., P. 24.



يظهر أن هذا التصور يقوم على اعتبار المجتمع «كتفاعل تواصلي» بحيث ينظر إليه على أنه بنية معقدة، تتكون من أنساق التفاعل التواصلي. ويمكن لهذه الأنساق أن تختلف حسب نوع ابنية والوظيفة داخل تفاعلاتها التواصلية، كما وضعت من الناحية الاجتماعية على أساس التطورات التاريخية في المجتمع، والتي استقرت بحكم القواعد والمواضعات الوطنية والقومية والعالمية أيضا.

إن تحريك المفهوم «الاجتماعي» كتفاعل تواصلي، وتحديد شروطه الثلاثة المذكورة التي تساهم في تكوين النسق الثقافي والأدبي في النهاية، يعيد الاعتبار للعوامل غير النصية في التواصل والتلقي. وسيأخذ هذا المنظور بعين الاعتبار الكيفية التي نشيد بها فهمنا للظاهرة الأدبية، وكذلك نسبية الأنساق المقيدة بقيود التجريبية لكل ملاحظ للظاهرة[42]. وقد ميز شميدت بين هذه القيود أربعة أنواع هي:

1ـ القيود البيولوجية الناتجة عن وضعية الملاحظة في التطور الخاص بتطور النشوء في الجنس البشري.

42) Ibid, p. 25.

2 ـ القيود النفسية التي تشكل الاستعدادات الفردية للملاحظة.
3 ـ القيود الاجتماعية التي تحدد الوضعية الاجتماعية ـ الثقافة للفرد في التعامل التواصلي.
4 ـ القيود الثقافية التي تحدد إمكانية الملاحظ في القيام بفعل كعضو في مجموعة المعرفة الجماعية [43].

يظهر أن تصور شميدت الذي يدمج في تصوره «السلوك الاجتماعي» يجد جذوره الأولى في تصور «النسق الثقافي» الذي وضعته مدرسة طارتو Tartu للسيميائيات الثقافية، وبخاصة على يد يوري لوتمان Yuri Lotman [44]، كما تجد أصولها في الفلسفة الظاهراتية ونظرية التلقي. وقد تبلور عن الاتجاهات السابقة مفاهيم «التشييدية» Constructivism التي انتقلت من التركيز على «ماذا» نعرف إلى التركيز على «كيف» نعرف. وهكذا أصبحت تركز هذه النظرية على كيفية تَخَلُّق الأنساق وكيف تتولد الظاهرة الأدبية في إطار من النسق الاجتماعي العام[45].

يمكن القول بأن الأبحاث المتقدمة حاليا في نظرية الأنساق قد حاولت أن تطور المحاولات المختلفة والمتنوعة التي تعاملت مع مفهوم النسق، إما بالجمع بين مختلف الأنساق، كما هو الشأن في نظرية تعدد الأنساق، أو بتوسيع مفهوم النسق والتدقيق فيه، كما حصل في النظرية التشييدية لشميدت[46].

لم تكن غايتنا تقديم تفاصيل مطولة ومدققة عن مختلف النظريات التي تناولت مفهوم النسق أو تعدد الأنساق أو توسيع مفهوم النسق، بقدر ما كان غرضنا هو إظهار أهمية هذه المحاولات في إدخال التعامل مع الأدب العربي وتاريخه ضمن ممارسة نظرية قد تسمح لنا أكثر بتأطيره والكشف عن طبيعة هذه الممارسة. لا شك أن الممارسة الأدبية مثل الممارسات الإنسانية الأخرى التي صدرت وتصدر عن أنساق تتفاوت في

43) Schmidt S. J."The logic observation : An Introduction to constructivism", in **Canadian review of comparative literature, Vol. XIX, N°3** sept. 1992, P. 295-311. وينظر كذلك في مقاله المترجم في كتاب **الترجمة والتأويل**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم47، مطبعة فضالة ـ المحمدية، المغرب، 1995، ص. 155-17

44) نفس المقال المشار إليه آنفا.

45) Lotman Yuri, **La structure du texte artistique**, Gallimard, Paris, 1973.

46) Schmidt S. J. **The logic of observation**... p. 295-311.

صرامتها ووضوحها، واختلاف عناصرها وطبيعة علاقتها، وتقاليدها. . . فكثيراً ما نتعامل مع أدبنا وتاريخ أدبنا، على أنه غير محكوم بنسق خاص به، وإن كان له نسق أو أنساق فهي غير موصوفة، وكأنه نسق معروف لا يحتاج إلى المساءلة والبحث عنه، ولماذا وجد بهذه الصورة أو تلك، وكيف وجد تاريخ الأدب العربي مثله مثل كثير من ممارساتنا المعرفية والفنية التي كلما توقفنا عندها وفكرنا في فعلها، كلما كشفنا عن عالمنا المعرفي وعن متخيلنا أكثر، وشيدنا بالتالي تاريخنا الأدبي من منظوراتنا الراهنة وتطلعاتنا المستقبلية. لكل هذا، قد يكون لهذا التصور النظري عن النسق ما يساعدنا على الكشف عن نسق تاريخنا الأدبي، والكيفية التي تخلق بها وكتب بها.

والاشتغال بالنسق بالشكل الذي أشرنا إليه هنا يفيدنا في التعرف على النسق الذي كتبت به الكتب الأدبية العربية القديمة التي كثيراً ما يقال بأنها كانت لا تسير وفق نسق معين، أو أنها كانت خاضعة لتداعي المعاني والاستطراد، دون نسق يجمعها. والحق أن مثل تلك الكتابة الأدبية والتاريخية كانت تعطي لنفسها حرية أكثر مما يجعل التعرف على نسقها أمرا ليس سهلا في البداية. وإذا علمنا أن كل كتابة أو تفكير إلا ويخضع لمجموعة من القوانين تختلف من حيث الصرامة والضبط، ولكنها مع ذلك، مادامت تنتج معنى، أو معرفة، إلا ويكون ذلك الإنتاج محكوماً بنسق معين، يختلف بدوره قوة وإحكاما. فقد يكون نسقاً مغلقاً أو مفتوحاً، أو نسقاً خطياً أو دينامياً وقد يكون متعدد الأنساق. وسيفيدنا هذا المفهوم النسقي في استخلاص نسق كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

الفصل الثالث

التحقيب

1. لماذا التحقيب؟

1.1. الأهمية الإنسانية

تكمن أهمية التحقيب في الاقتراب وملامسة الزمن الإنساني والأحداث الإنسانية الهامة التي تمس مصير هذا الإنسان عن قرب، وذلك حتى يستطيع أن يقرر فيها عن معرفة وعلم ووعي وإدراك، بل وحساب أيضا للمستقبل الخاص والعام. لذلك لابد من خلق علاقات مباشرة أكثر بين التاريخ والأدب، لملامسة وتقدير زمن الإبداع الإنساني في حالة تشكله وتحركه في سيرورة الزمن الدائب.

ويفيد التحقيب في النظر إلى الفعل الإنساني الأدبي والجمالي بحيث يضبط أزمنة الخصب الإبداعي أو أزمنة جدبه، وكذلك معرفة متى وأين ملأ الإنسان زمنه بفعل يمتد أثره في حياته امتدادا بعيداً أو قصيرا. ومن ثم يتسنى له أن يموقع فعله الأدبي والفني وغيره، إما في سيرورة تاريخه الخاص أو تاريخه العام أو التاريخ الإنساني الخاص بذلك الفعل.

ونتيجة لذلك لا مناص لمؤرخ الأدب من ملاحقة وملاحظة الأحداث التاريخية الأساسية التي غيرت وجه تاريخه أو حضارته، أو غيرت وجه التاريخ العالمي الإنساني، مثل الثورات الكبرى الدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والتقنية والإعلامية وغيرها. ولعل هذا التوجه هو الذي يراعي دور المنعطفات التاريخية الكبرى وأثرها في الانعطافات الأدبية والفنية، والتي وإن كانت لا تسير بنفس الوتيرة، فإن أثرها يتجلى فيها بوتيرة مختلفة وأشكال مختلفة. ولأمر ما نرى التطورات التي تطول المجال الأدبي والفني غالبا ما تتخلف عن المجالات العلمية والتقنية، بل وتتخلف حتى عن بعض

العلوم اللسانية والإنسانية الأخرى مثل الانثربولوجية والديموغرافية، والاقتصاد...»[1].

1.2. الأهمية الإجرائية

تكمن الأهمية الإجرائية للاشتغال بمفهوم التحقيب من حيث اعتماده كأداة إجرائية أو تصور نظري لمعالجة موضوع تاريخ الأدب، كما هو الشأن في ميادين أخرى مثل التاريخ والاقتصاد والسياسة والعلم... إنه يعتبر وسيلة علمية ـ تجريبية حتى ـ لاستقصاء وقائع موضوعنا «تاريخ الأدب» وتأطير هذا الموضوع، على اعتبار أن التحقيب فرضية وأداة للعمل وتشييد للموضوع. أداة افتُرِض فيها قوة إجرائية ونظرية تمكننا أكثر من غيرها من معالجة ظاهرة تاريخ الأدب. وهي بهذا المعنى مثل الصقالة[2] Echafaudage، والتي بدونها لا نستطيع تشييد بنائنا أي موضوعنا. وربما تفقد دورها الإجرائي بعد الانتهاء من عملية التشييد، ولو مؤقتا، ولكنها تبقى فرضية وأداة علمية نستطيع بها معالجة موضوعنا باستمرار.

يظهر التحقيب هنا على أنه أداة لتشييد موضوعنا وإبرازه بمختلف تضاريسه وتجلياته المكونة له والمنبني عليها، بل والشكل الذي يتخذه هذا الموضوع. فتطور هذه الأداة والتدقيق فيها هو تطوير لتشييد موضوعنا بطرق أدق وأوضح وأضبط. ويكفي أن ننظر إلى تطور ودقة الأدوات الإجرائية في ميادين العلم والتقنية، لنرى كم ساعدت تلك الأدوات في مردودية المواد المعالجة بها وفي تطورها، أي تقدم الموضوع في النهاية.

إن لجوء الباحث في تاريخ الأدب إلى هذه الوسيلة الإجرائية، إنما هو من أجل إقامة تصور للأعمال الأدبية المنجزة في الماضي. وتظهر أهمية هذه الوسيلة في قوتها التشييدية، وما تقدمه من تصور يضيء موضوع تاريخ الأدب أكثر.

1) Robert Estivals, Introduction a une méthodologie in **Analyse de la periodisation littéraire**, ed Universitaires,1972, PP. 81-89., يتحدث هنا عن تخلف الدراسات الأدبية في مجال التحقيب بالنسبة لبعض العلوم الإنسانية، والمنهج الذي يجب اتباعه للوصول إلى تحقيب أدبي متطور، وذلك بالاستفادة بما أنجزته بعض الدراسات العلمية، كالإحصاء مثلا...

2) Guillen Claudio, **Literature as system.Essays towards the theory of literary history**, Princeton. N.J. Princeton U.P. 1971, P. 428.

يفترض في الحقبة أنها تساعد على إقامة الموضوع وتحديده، وبالتالي تعطيه إمكانية الإفصاح أكثر عن أهم الممتلكات والممكنات التي يعرفها أو يضمها تاريخ الأدب، فيما إذا لم نعالجه بمفهوم الحقبة. ولم نعزل فيه بين حقبة وأخرى، أو كأن نتحدث عن تاريخ الأدب وكأنه يسير بشكل حتمي، وما شابه ذلك.

ويفرض علينا التعامل بالحقبة بأن نعتبرها إجراء معقداً، وليس إجراء بسيطا.[3] والمعقد هنا بالمعنى الذي يتطلب التعامل معه بنوع من الحذر الذي يحاول الإمساك به ككل متداخل ومتشابك ومتعدد الأوجه والأفعال، وكل تعامل مع وجه منه دون آخر يولد أو يؤدي إلى تصور بعينه أو تشييد للموضوع تشييداً خاصا.

2. مفهوم الحقبة

إذا نظرنا إلى مفهوم الحقبة في معناها اللغوي الأول، في بعض اللغات مثل العربية والفرنسية والإنجليزية والألمانية[4]، فإننا سنجدها تفيد فيما تفيده، المقطع الزمني الذي قد يطول أو يقصر. الحقبة إذاً كتلة زمنية تمتد في التاريخ وتجمع إليها منجزات الإنسانية في تلك الحقبة، أو نسبت إليها، ولابد لكل باحث يحاول أن يفرز ويميز موضوعه في تلك الحقبة أن يراعي هذا الانغراس الأصلي للحقبة الأدبية وغيرها في التاريخ العام. ثم ما يتولد عن ذلك من تداخلات وصراعات وتأثيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية وغيرها، وكيف فعل ذلك بقدر أو بآخر في صياغته حقبة موضوع معين، كموضوع حقبتنا الأدبية مثلا: بمعنى أنه يجب إبعاد مفهوم سكونية الحقبة الأدبية أو تعاليها، وبالتالي نقاوتها أو صفاؤها. فالحقبة إذاً ليست إجراء نتوخى منه البحث عن نقاوة الحقبة الأدبية وتعاليها عن الأفعال التي تتعالق معها، وعما تعج به الحقبة من أفعال غير أدبية. إن البحث عن الحقبة الأدبية يتطلب مراعاة الحضن التاريخي العام الذي يحضنها إليه ضمن ما يحضن من معارف وأفعال إنسانية أخرى، ولكي نميز

3) الشيء المعقد ليس كتعقيد الشيء : فما هو صعب يمكن أن يرجع إلى أساس بسيط ... حقا، إن العالم صعب جدا، ولكنه لو لم يكن صعبا، لاكتفى بالرجوع إلى قواعد الاختزال المعروفة... المشكل الحقيقي لا يكمن في إرجاع صعوبة (تعقد) التطورات إلى قواعد ذات أساس بسيط، فالمعقد يوجد في الأساس.

La complexite n'est pas la complication in E. Morin, **La méthode**. T.I. 1977. P. 377. et **La** (4 **modélisation des systemes complexes.** Jean-Louise le Moigne, Bordas, Paris, 1990, P.3-11.

الحقبة الأدبية عن الحقب الأخرى، أرى من الضروري محاولة الاستعانة في البداية بما سماه فتجنستين Wittgenstein بالتشابه العائلي [5] Family Resemblance، والذي وإن كان لا يحل المشكلة بشكل نهائي، ولكنه يقربنا أكثر إلى مفهوم الحقبة الأدبية. «فحينما نجمع مجموعة من المستويات، فإننا لا نعني بأنها تشترك في الجوهر، ولكن نظرا لتعقد شبكة عيوب التشابه وتقاطعاته، فإننا نجد أحياناً وجود تشابهات كلية وأخرى تشابهات في التفاصيل أو الأجزاء». إن مثل هذا التصور الذي استعمل أصلا في تحديد الجنس الأدبي وتمييز بعضه عن البعض، نجد فيه بعض ما يرشدنا إلى تحديد الحقبة الأدبية مثلا. فالتشابه الذي يجمع إليه العائلة الأدبية ضمن العائلة المعرفية الكبرى، أو التاريخ العام. وكذلك البحث عن التشابه الذي يعطي اللون الأدبي لحقبة ما أو الخاصية الأدبية أكثر من غيره هو الذي يجب إبرازه وإظهاره نظريا وعمليا، ثم البحث عن تجلياته اهتداء بالحقبة. ولأمر ما كان لكل حقبة ما يبررها، فقد نجد فيها ما اعتمد على التشابهات الإيديولوجية أو الدينية أو اللغوية أو الأسلوبية أو الموضوعاتية أو التاريخية أو الجمالية وغير ذلك. غير أن حجية كل تحقيب تكمن في قوة حجية ذلك التحقيب، وعلى قدرة استيعاب أو الإمساك بذلك التشابه البيِّن المبين والمظهر للحقبة أكثر. فالاهتداء إلى ذلك التشابه بمختلف درجاته، حتى يصل إلى تشابه أقوى، هو الذي يستطيع أن يضع فعلنا الإنساني في تراتب وترتيب نرى فيه فعلاً ما أنجزناه وما لم ننجزه وكيف أنجزنا ذلك ولماذا... ومدى الدفع الذي قدم به أو طور به وجودنا الإنساني ووجودنا الأدبي في موضوعنا.

5) تفيد الحقبة في الاصطلاح اللغوي العربي، حبس الشيء... كما تفيد المدة الزمنية، فقد دلت على سنة، أو على عدة عقود. ومصطلح Période بالفرنسية يفيد مدة زمنية معينة، وغالبا ما اقترنت بالحقب التاريخية الكبرى، كما تفيد الدورة الزمنية المحدودة. ويفيد مصطلح Period في الإنجليزية، حقبة من الزمن، أو علامة ترقيمية (،) (فاصلة) تقوم بتقطيع الجملة إلى مقاطع لها علاقة بالمعاني الجزئية فيها. كما أن لها علاقة بإتمام دورة زمنية أو سلسلة من الأحداث، أي أنها تفيد مقطعا زمنيا محددا بظاهرة متكررة، وبذلك تشمل معاني، العصر، العهد، المرحلة... أما مصطلح Zeit abschnitt في الألمانيــة، فيتكون من مقطعين : Zeit أي الزمن أو الوقت، وabschnitt، أي المقطع. وبذلك يفيد المصطلح، مقطعا من الزمن.

وربما نتساءل عن دواعي البحث عن هذا التحديد للحقبة، وعزلها، وعزل الفعل الأدبي في إطار حقبي محدد، أي لماذا هذه الحدود بين الحقب ووضع الفواصل بينها؟ الحق أن البحث عن التحديد للحقبة فيه ما يدعو إلى ما يبحث عنه الباحث من الاطمئنان والثقة عندما يضع الحدود لموضوعه أو لحقبة معينة [6]، وتلك مزية الحدود بصفة عامة من الناحية الجغرافية والسياسية والنفسية وغير ذلك.

3. وظيفة التحقيب

يظهر مما سبق أن التحقيب يكتسي بعدا نسقيا ـ نظاميا ـ يقوم على عملية النقد لما آل إليه الزمن أو المصير، أي أن التحقيب هو نقد لما آل إليه تاريخ الأدب.[7] فتحديد الحقبة وتخصيصها وتسميتها وعزلها أو فرزها وتشييدها هو إظهار لها وإبراز لمكانتها وطاقتها وقدراتها المختلفة المميزة لها. بمعنى نقد لها في النهاية، ولتاريخ الحقب، وذلك ما يقوم به تاريخ الأدب بشكل أدق.

من هنا نرى أن التحقيب هو وصف للزمن في تعالقاته المختلفة وتمييز له في نفس الوقت. وهو ما يتفق ورأي ليفي ستروس حينما أشار في الفصل الأخير من كتابه «الفكر المتوحش» إلى الفرق بين الزمن كاستمرار والزمن كتتابع للأجزاء المنقطعة حينما عرضها بالصورة التالية: «إن وضع سنن التعاقب يخفي طبيعة معقدة جدا أكثر مما نتصور، ذلك أنه حينما ندرك تواريخ التاريخ في صورة سلسلة حقبة بسيطة في المقام الأول، فإن تاريخا ما «سنة ما» يتضمن لحظة في تتابع الدقيقة 2 التي هي بعد الدقيقة 1 وقبل الدقيقة 3. وهكذا نرى من هذا المنظور بأن التاريخ يقوم بوظيفة العدد الترتيبي فقط، غير أن كل تاريخ هو أيضا عدد أصلي. والعدد كما هو يعبر عن مسافة بالنسبة للأعداد المجاورة له»[8]. فالزمن عند ليفي ستروس شيء، وتعاقب الزمن شيء آخر، والذي هو نسق اتفاقي، أي مقاربة نموذجية يحتذى بها لمقاربة الزمن وهذا شيء آخر بالتأكيد. يظهر هنا أن الزمن ذات مستقلة بذاتها، ومقاربة الزمن في حالة تعاقب هو

(6 David Perkins, Is **literary History Possible**? The John Hopkins U.P. Baltimore and London 1992. P. 77.

(7 **Diacritics**. 17 (1987), PP. 56-65.

(8 مرجع مذكور **Literature as System**, P. 437.

وصف لهذا الزمن. لاشك أن استحضار هذا الفرق والتمييز الدقيق أثناء معالجة موضوع التحقيب في تاريخ الأدب أمر مفيد جدا.

إن التحقيب بهذا المعنى هو عملية وصفية للزمن الأدبي المتعلق بتاريخ الأدب، بما تحمل هذه العملية من بعد نقدي وما تتطلب من استحضار للحس التاريخي والتعالقي أيضا. وهذا الرأي يقترب من الرأي الذي جاء به مارو H.I.Marrou في عرضه المختصر في موسوعة La Pleiade [9]، حينما قارن بين الحقبة والتيار، ذلك أنه يرى بأن الحقبة تستجيب لمبدأين أساسين هما :

1. مبدأ إعادة بناء المصير، أو ما آل إليه الزمن.

2 . مبدأ استعادة القيم.

وقد أعطى مارو للحقبة الأدبية خاصة بعدا تزامنيا، حينما قارنها بمفهوم التيار الذي اعتبره خاصية تعاقبية، ولأن مصطلح التيار في أصله اللغوي يفيد السريان والجريان، أي أنه ذو طابع حركي. واعتبر بذلك أن التيارات الأدبية هي التي تقترح إعادة سيرورة ماضي التغيير، وبعبارة أخرى يرى أن التيارات تعاقبية والحقب تزامنية.

أعتقد أن هذا المفهوم يُخلي مفهوم الحقبة ذاتها من فعل التعاقب، علماً بأن اسم «التحقيب» يفيد وضع الزمن في حقب مختلفة ومتباينة، وأن الأدب يوضع في كتل زمنية على شكل حقب متتالية. وكأن للحقبة صبغة زمنية بحتة وليس لها ما سماه باستعادة القيم، التي خص بها التيار. وهذا التمييز لا يصمد في الغالب أمام واقع حال التحقيب الذي رأيناه بخلاف ذلك. وإذا كان التاريخ في بعض معانيه هو «علم الإنسان في الزمن» حسب لوسيان فيفر [10]، فكيف يمكن لتاريخ الأدب، وهو علم الإنسان في الزمن الأدبي، أن يستقل عن التعاقب ولا ينطبق عليه!.

9) H.I. Marron, Comment comprendre le metier d'historien in **L'histoire et ses méthodes** ed. C. Samaran, Paris, 1961, PP. 1475, 1481. **Literature as system**, P. 422.

10) مرجع مذكور **Literary as system**, P. 422.

4. خلفيات التحقيب

كل تفكير في التاريخ يواجه بالضرورة مفهوم التحقيب الذي يسمح وحده وفي نفس الوقت بالنظرة المزدوجة، التعاقب والتزامن، وهذا يدفعنا دائما إلى البحث في التحقيب عن التوازن بين الاستمرار والقطيعة، أي البحث عن بنيات الاستمرار وبنيات القطيعة في نفس الوقت : متى وكيف تتلاشى بنيات الاستمرار وتتكون بنيات القطيعة، لأن القطيعة في حد ذاتها إعادة بناء قابل للزوال لبنية جديدة للتوازن. وهكذا نجد مثلاً أن التوسير (1968) اعتبر التحقيب تحقيبا لأنماط الإنتاج، وهذا يتفق ومنظور المادية التاريخية، بل إن التحقيب يصبح هنا بديلا لفكرة التاريخ، ويصبح التحقيب في النهاية هو التاريخ [11]. وهنا لابد من التذكير بأن المادية التاريخية كانت تريد أن تبني تاريخاً يتفق وتصوراتها النظرية التي تبنت تحقيبات كبرى تعتمد على البعد الاقتصادي وصراعاته. هذا وإن كان لهذه النظرة ما يبررها فإن التعامل معها في التأريخ للأدب قد لا يوفيه حقه، وإن تحكمت في كثير من الممارسات التي اجتهدت لتربط الأدب بالبنيات الاقتصادية والاجتماعية والتحولات التي تتولد عنها وما يلحق الأدب من جراء ذلك.

وقد حاول جولدمان مثلا تطبيق دور البنية الاقتصادية في دراساته الأدبية، بعد أن عمق المنظور الماركسي، للأدب وطوره، فاعتمد على مفهوم البنية الدالة التي قد تتحكم في التحقيب الأدبي، مثلما فسر التحولات في القرن العشرين المتميزة بمرحلة الاقتصاد غير الموجه وأزماته، وهو ما يفسر عنده قلق أناس هذا العصر، والذي تجلى في التغيير الثقافي، مثل ظهور الوجودية؛ وهو قلق كان يجب أن يزول بزوال الحرب العالمية الثانية مع مجيء الاقتصاد الموجه[12].

ويؤخذ على مثل هذا التحقيب والتفسير المترتب عنه أنه حدثت أشياء كثيرة ما بين الحرب العالمية الأولى ونهاية الثانية، مما يستدعي صعوبة جمع ذلك في بنية دالة واحدة، هي القلق، مع ما يمكن أن تحمله هذه البنية الدالة من مفارقات داخلها. ولربما كان لاعتماد مثل هذا التحقيب على العوامل الاقتصادية والمادية التاريخية ما يجحف العوامل الأساسية الأخرى التي تعبِّر عنها الأعمال الأدبية. ولذلك لابد من مراعاة

(11) L. Althusser, **Lire le capital**, Maspero, 1968. P. 20.

(12) **Analyse de la periodisation littéraire**, Op. cite. P. 61-77.

العلاقة بين الأعمال الأدبية نفسها والتاريخ، ويبحث عن الحقبة من خلال الأجوبة التي تقدمها الأعمال الأدبية المختلفة، باعتبارها منفصلة عن التاريخ العام، ولكن باعتبارها تستطيع أن تتحدد من خلال إشكاليتها كمجموعة من الأعمال التي تحتويها الحقبة[13]. وفي هذه النظرة بعض ما يرد للعمل الأدبي قدرته على المساهمة في تحديد حقبته الخاصة به. ولا شك أن مثل هذا الرأي يدخل في صميم تطور نظرية الأدب التي تتحكم أساسا في التحقيب في تاريخ الأدب[14].

وهكذا يظهر أن التحقيب بالنسبة لتاريخ الأدب لابد فيه من مراعاة مستويين:

1. المستوى الأدبي في خصوصيته الذي يتكون من تاريخ مستقل خاص به.
2. مستوى التاريخ العام الذي يشمل المستوى الأول.

وحتى نتمكن من مواجهة هذا التركيب لتاريخ الأدب، لابد من الاعتماد أيضا على مفهوم قد يؤطر موضوعنا أكثر، ألا وهو مفهوم «الجنس الأكبر» أو «الجنس المركب» الذي يمكن أن ندخل فيه تاريخ الأدب، ويساعدنا هذا على تفادي النظرة الانغلاقية أو الضيقة لموضوعنا والبحث عن الاستقلالية الوهمية غير المجدية لتاريخ الأدب. لنقل إن قوة موضوعنا وقدرته الإنتاجية تكمن في قوة الاستقلال بالارتباط لا في الانفصال التام، لأن ذلك سيضعف قوة فصل تاريخ الأدب الذي يتغذى بالأدب وما وراء الأدب. وهنا لابد من التعرض إلى مشكل التقطيع في تاريخ الأدب وما يعترضه من مشاكل نظرية نابعة أساسا من طبيعة تاريخ الأدب نفسه.

5. التقطيع في تاريخ الأدب

يطرح مشكل التقطيع في حقل تاريخ الأدب، كإشكال منهجي، نوعاً من التدقيق والتمهيد للمسلك الإجرائي الذي يجب سلوكه، للوصول إلى وضع أدوات إجرائية تسعفنا على تقطيع المنتوج الأدبي حسب تقطيعات زمنية متنوعة ومختلفة. فأي تقطيع يجربه الباحث في حقل من الحقول المعرفية إلا ويكون مبررا بالقصد والأدوات التي تنجز أو تدعي إنجاز ذلك.

13) نفسه، ص. 64.

14) S.J. Shmidt. on writing histories of literature, some remarks from constructivist point of view in Poetics, 14 (1985): 279-301.

ولعل الصعوبة الأولى عندنا هنا هي أننا نتعامل مع حقل يصعب تحديده، هو الأدب، ثم بالتالي مع حقل يتردد بين حقلين معرفيين هما حقل الأدب وحقل التاريخ، الذي يولد حقل موضوعنا تاريخ الأدب. فتاريخ كل معرفة إنسانية تجد نفسها مضافة للتاريخ، تابعة له ومستقلة عنه في آن واحد. فكيف يمكن التعامل مع فعل أو حقل صنعه مثل هذا التداخل، وكيف يمكن احترام آليات التاريخ وآليات الأدب، ثم كيف يمكن للآليتين أن تنتجا أثناء تداخلهما معرفة تاريخية أدبية تميز نفسها عن الأدب من جهة وعن التاريخ من جهة أخرى، ثم تبني في النهاية كيانها الخاص «تاريخ الأدب». أعتقد أن المسألة تجد حلها في اللجوء إلى نظرية الأدب والتطورات التي عرفتها، ومحاولة الاهتداء إلى صياغة مفهوم لتاريخ الأدب، صياغة تأخذ بعين الاعتبار ما عرفته نظرية الأدب من تطور منذ بدايات هذا القرن أي منذ الشكلانيين الروس (1915 - 1930) حتى ظهور مفاهيم تاريخ الأدب الجديد. وسنتعرض هنا فقط إلى التوجهات العامة التي حكمت التعامل مع تاريخ الأدب، والتي تحكمت في تحقيباته بشكل خاص، لأننا سنفصل القول في الفصل اللاحق في مفهوم تاريخ الأدب. وكل تعامل مع أي منهج قد ولد تاريخاً أدبياً معينا.

يظهر أن مصطلح تاريخ الأدب يتميز بنوع من الإبهام الأصلي الذي استمده من طبيعة تركيب مادته اللغوية والمصطلحية والمفهومية، ومن التعالق المفترض في أصل المفهوم أيضا: فهناك التاريخ، الأدب، وتاريخ الأدب. وللتعامل مع مثل هذا المفهوم لابد من افتراض التعقد في تكوينه وتكونه. ولعل عدم البحث عن تبسيط المفهوم هو الأساس في مثل هذه المواد المركبة، أي أن مفهوم التركيب يجب أن يكون مبنيناً لمعالجتنا لهذا الموضوع. وكل معالجة منفصلة قد تؤدي إلى معالجة قد تكون تاريخية على حساب المعالجة الأدبية أو العكس. فلنأخذ تاريخ الأدب هكذا على أنه مادة واحدة موحدة، ونبحث لها عن خصوصية منهجية للتعامل معها سعيا للحفاظ على تركيبها الأصلي الذي يجمع كل مكونات تاريخ الأدب. إن هذا الجمع أو الترابط هو الذي يولد تلك الوحدة للموضوع أو لمادته، مثل الماء مثلا، الذي يتكون من وحدتين مختلفتين، ذرتين من الهيدروجين وذرة من الأوكسجين: ولا معنى لتحليل الوحدتين منفصلتين لمن يريد أن يدرس الماء في صورته الطبيعية وتجلياته الحياتية. وقد يفيد التحليل العضوي للماء لأغراض علمية بحتة خاصة، ولكن ذلك مستوى آخر من التحليل لا يؤدي بنا إلى ما نطلبه في تحليلنا للماء كمادة موجودة حيوية تنتج حياة وطبيعة خاصة...

تاريخ الأدب أيضا له دوره في الحياة الأدبية وله خصائصه ودوره في الحياة الإنسانية كموضوع قائم بذاته، وذلك ما يجب البحث عنه والتنظير له. وهكذا اختلفت الممارسات لتاريخ الأدب تبعا للتطورات والمناهج المختلفة التي اتبعت في تاريخ الأدب [15]، وتتلخص هذه المناهج في المنهج الذري أو الجزئي الذي يعتمد على الفصل بين التاريخ والأدب، والمنهج الدينامي أو التفاعلي الذي يقوم على التفاعل والتداخل بين التاريخ والأدب، والمنهج الذي تولد عن الأخير هو الذي يقوم على السيرورة.

1 .5. المنهج الذري أو التحليل الجزئي

يقوم هذا المنهج على تصور نظري لتاريخ الأدب، بأنه مكون من عنصرين هما الأدب والتاريخ. ويجب تحليل هذين العنصرين كل على حدة، ثم الجمع بينهما، ومحاولة البحث عن التوازن والتوافق أو التلازم بينهما، وعن نقاط التماس بينهما. ومثل هذا المشكل المنهجي غالباً ما يتبنى التصور النظري الأحادي الذي يُفصّل الحديث في كل عنصر، ويحلل العنصر إلى أجزائه، علماً بأن العنصرين معاً يعتبران حقلين معرفيين واسعين ومتباعدين الواحد عن الآخر. وتكون النتيجة التركيبية في هذا المسلك هي محاولة الربط في النهاية بين العنصرين بروابط قد تسقط تاريخ الأدب في مفهوم ميكانيكي يبرز فيه بوضوح عنصر على حساب عنصر آخر.

لا نخفي هنا بأن القسم الكبير من الممارسات التاريخية الأدبية قد تعاملت مع تاريخ الأدب من هذا المنظور، وهو منظور كلاسيكي، ومدرسي أدى إلى نتائج تربوية هامة، ولكنها لم ترق إلى خلق تصور نظري خاص يميز مفهوم تاريخ الأدب ككيان أو كفعالية معرفية خلقت لنفسها عالمها الخاص الذي يميز معرفتها وفعلها وتأثيرها بأشكال مختلفة عن التاريخ وعن الأدب معاً، ولكنها تستمد وجودها منهما معا.

15) نفسه، وقد عرض شميدت بشكل مفصل في مقالته المذكورة مختلف الآراء في التعامل مع تاريخ الأدب، وقد ساعدنا ذلك على تقديم تركيب مختصر لأهم تلك المناهج، وهي التي اقترحناها في التعامل مع تاريخ الأدب .

5.2. المنهج الدينامي أو التفاعلي

هو التصور الذي يفترض أن الأدب والتاريخ يتفاعلان ويكونان قوة دافعة واحدة تخلق طاقتهـا بحكم التحولات التي تقع في التاريخ والأدب عندما يلامس الواحد منهما الآخر. وعلى إثر ذلك تتولد قوة جديدة، هي التي يمكن أن توصف بتاريخ الأدب، فتتسم في نفس الوقت بالاختلاف عن العنصرين المكونين له، التاريخ والأدب، وبالائتلاف بينهما بحكم انحدار مادة تاريخ الأدب من العنصرين معا. ومع ذلك فإنها تصبح عنصرا واحدا، ومادة واحدة تحمل صفة العنصرين.

وربما لو استطعنا أن نضع لهذه الصفة وهذا المفهوم اسما أو مصطلحاً آخر بعيداً عن أصليهما، ربما لكان أجدى في هذا المسلك الدينامي. ولأمر ما كان لتاريخ الأدب مصطلحات متنوعة يحيل كل واحد منها إلى مسلكها في تعاملها معه، مثل سيرة المؤلف، أو المؤلفات، أو المونوغرافيات، أو الأسطوغرافية الأدبية، أو أخبار الأدباء أو الطبقات، أو المختارات وغيرها.

وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا التصور يفترض استقلال تاريخ الأدب، ويبحث له عن تاريخية أدبية خاصة به، مثلما يبحث عن تاريخية التاريخ وأدبية الأدب. وهذا التصور يتبنى في منظوره تصوراً بنيوياً، يبحث عن الخاصيات الخطابية لموضوع تاريخ الأدب ويريد أن يعزله في خطابه الصرف ويبعده عن الحضن التاريخي العام الذي يتكون فيه. ولا أعتقد أن المفهوم الدينامي يريد أن يصل إلى المفهوم المتعالي النقي، وإنما يريد أن يبحث عن وحدة تاريخ الأدب في تنوع عناصره، التاريخ والأدب، وفي تفاعلهما المستمر.

ولاشك أن أكبر عقبة تواجه هذا التصور هو مفهوم التفاعل الذي يتبناه : كيف يتم هذا التفاعل؟ هل يتم هذا التفاعل تزامنياً أو تعاقبياً؟ ولعل ظهور مفهوم آخر أكثر دقة هو الذي يوضح أكثر هذا التفاعل وتجلياته، وهو مفهوم السيرورة، وهو ما سيغني التصور الدينامي ويعطيه بعدا آخر.

5.3. منهج السيرورة

إن مفهوم السيرورة يجمع بين مفهومي التجزيء والتفاعل في تاريخ الأدب وكذلك يجمع العناصر المكونة والفاعلة والمتفاعلة لموضوع تاريخ الأدب. وقد يسعفنا هذا المفهوم على الإمساك بالمفاهيم الجزئية والمجزئة لتاريخ الأدب. فهي تجمع التعاقب

والتزامن والتفاعل وما يحركها في اتجاه أو آخر. فالسيرورة بهذا المعنى تحمل الذات والزمان والمكان والموضوع، بالإضافة إلى احتوائها الاندفاع الذي يدفع هذه العناصر التي تكون تاريخ الأدب. إن السيرورة مثل الكرة الثلجية التي تقوي ذاتها باستمرار بحكم اندفاعها وتصلبها المستمر عبر انتقالها.

يظهر أن السيرورة تراعي التاريخي والميتاتاريخي والأدبي والميتا أدبي وموازيات التاريخ والأدب. إن السيرورة في النهاية تملك القدرة على احتواء النص عندما يتحرك النص في الزمان والقراء واختلافهما وتنوعهما، أي تراعي التكوين والتكون، ويمكن أن نستعمل هنا مصطلح باختين حينما أراد أن يجمع بين الزمان والمكان، الذي عبر عنه «بالكرنوطوب» وربما السيرورة تعبر بشكل أقوى حتى من مصطلح باختين هذا، لأنها الدينامية المتواصلة والمتنامية باستمرار.

يبدو أن التحقيب في الأدب يراعي المقاصد الكبرى لمؤرخ الأدب، ويراعي المناهج المتبعة في ذلك. فكل تحقيب للأدب يتوخى إنتاج مادة أدبية لها دلالتها الخاصة في الزمن؛ فقد تكون هذه المقاصد مرتبطة أكثر بالدين أو السياسة أو الاجتماع، أو تكون مرتبطة فقط بالمستوى الفني والجمالي قبل كل شيء. وسنرى بأن صاحب الأغاني قد اهتدى إلى تحقيب خاص للأدب العربي تبعاً لمقاصده كذلك، وهي مقاصد فنية وإنسانية عميقة.

الفصل الرابع

مفهوم تاريخ الأدب

1 . موضوع تاريخ الأدب

إذا كان الموضوع هو ما نفكر فيه حينما نمارس التفكير، ونتساءل في نفس الوقت عما نفكر فيه، أو أنه موضوع المعرفة، أي أنه واقع يملك ذاتاً، فإنه حينما نفكر في موضوع تاريخ الأدب يكاد لا يستقر على ذات محددة بعينها. ذلك أن تاريخ الأدب موضوع مركب، وغالباً ما يتحدد موضوعه بغيره أو بغير ذاته، لأنه لا يملك ذاته وحده. ولا تتحقق ذاته إلا بوجود ذوات أخرى خارجة عنه. وعليه فإن موضوع تاريخ الأدب موضوع يمتد خارج ذاته وواقعه. ولذلك كان يتحدد دائما بالنظر إلى ممارسات أدبية أو فكرية أخرى. [1] فيقارن بالنقد الأدبي، ويقال بأن الناقد يبتدئ حينما ينتهي مؤرخ الأدب مثلاً.[2] أو أنه نوع من التاريخ العام الذي يهتم بالأحداث الأدبية وبالمؤلفين وبالأدب. وبهذا يستمد موضوعه من خارج موضوعه، وهو بهذه الصفة اسم مستعار، أو موضوع مستعار من مواضيع أخرى، تتحدد بالموضوع الذي تريد إخضاع تاريخ الأدب إليه. فقد يكون هو النقد، وقد يكون علم الاجتماع وقد يكون التاريخ أو تاريخ حيوات الأشخاص. وعادة ما يقارن بما تكون السياسة لعلم الاجتماع أو الطب للتشريح.[3] هو إذاً نشاط إنساني غير قائم بموضوعه، أو هو موضوع لخطابات أخرى. ومن هذا المنظور يتحدد موضوع تاريخ الأدب بالنظر إلى الموضوع الآخر الذي يريد خدمته. ولعل هذا الوضع الذي يجعل منه موضوعا مضافا إلى غيره، هو الذي جعل تحديد موضوع تاريخ الأدب أمراً معقداً إلى حد ما.

(1 Moison Clemont, **Qu'est ce que l'histoire littéraire?** PUF, 1987, p. 16.

(2 Farguet Emil, **L'Art de lire**, Hachette, Paris, 1912, p. 30.

(3 Renard Georges, **La méthode scientifique de l'histoire littéraire**, Alcan, Paris, 1900,p.7.

لعل الذي يحكم هذا التصور هو البحث عن استقلال الموضوع وعن عزله، وربما البحث عن نقاوته. ولاشك أن أصول هذا التفكير ترجع إلى القرن التاسع عشر؛ وإلى الفلسفة الوضعية، وإلى المرحلة التي كانت المعارف الإنسانية والعلوم تبحث عن موضوعاتها وعن استقلالها. وقد يكون في بحث «التاريخ» عن موضوعه واستقلاله والتساؤل عن فعله، هل هو علم أو غير ذلك، هو الذي سينبه تاريخ الأدب والأدب فيما بعد، إلى التساؤل عن موضوعه.[4] وهكذا ظهر الاهتمام بتاريخ الأدب بشكل واضح منذ القرن التاسع عشر في أوربا. وظهرت مؤلفات كثيرة في هذا الشأن، تحاول أن تبني موضوع تاريخ الأدب بالنظر إلى العلاقة التي تقوم بينه وبين العلوم الأخرى المختلفة، وبخاصة تاريخ الأدب.[5]

2 . موضوع التاريخ

يمكن أن نتخذ من تحديد موضوع التاريخ ما قد يساعدنا على تحديد موضوع تاريخ الأدب، مادام تاريخ الأدب مرتبطاً بالتاريخ وملازما له، وفيه بعض من صفاته، إن لم يكن متحداً معه في المادة التي يشتغل بها. ولعل عزل موضوع التاريخ أو على الأقل إبراز أهم مجالاته واهتماماته، أن يفيد في تبين ما يبقى لتاريخ الأدب بعد أن يكون التاريخ قد حدد موضوعه.

ليس من السهل أن نقدم هنا ما يشفي غليل الباحث في التاريخ أو المؤرخ عن موضوعه، التاريخ. ذلك أن مؤلفات كثيرة قد وضعت في هذا الشأن منذ زمن طويل، واكتسب التاريخ مفاهيم متعددة ومتباينة مع تطور المعرفة التاريخية والممارسة التاريخية نفسها، بل والاتجاهات التي تحكم فلسفة التاريخ نفسه. لذلك سنلم هنا بما له علاقة بالأمور التي قد تسعفنا على تحديد موضوع تاريخ الأدب بالأساس. فالحديث هنا عن موضوع التاريخ هو ذريعة فقط أو وسيلة لتحديد موضوع آخر، هو موضوع تاريخ

4) كليمون موازون، نفسه، ص. 15.

Escarpit Robert, **Histoire de l'histoire de la littérature : Histoire des littératures** , Gallimard, Paris coll. la pleiade, T.III, P.1737-1811.

5) Mounin Georges, Place et pértinence de l'histoire littéraire dans une science de la littérature, in **Degrès, No : 39-40, 1984.**

الأدب. من هنا سيكون هذا القصد المنهجي هو الذي سيعطي لكلامنا هذا عن التاريخ نوعاً من القصور من جهة، والاقتصار على بعض مظاهر مفهوم التاريخ من جهة أخرى، بل وحتى تفادياً للسقوط في المحظور العلمي، بحكم ما يتطلبه الخوض في التاريخ من إلمام كاف بتاريخية تاريخ المفهوم والممارسة التاريخية. وهذا ما نتركه لذوي الاهتمام الخاص بالموضوع.[6]

لقد اهتمت كثير من الدراسات بموضوع التاريخ أكثر مما كان الاهتمام بموضوع تاريخ الأدب. ولهذا تكوّن في موضوع التاريخ تراكم كمي وكيفي في المجال النظري للموضوع. وهذا ما ساعد على تطوير فعالية التاريخ نفسه، وخلق فيه تنوعاً وتنويعاً في الكتابة. وقد استفادت كثير من النظريات الأدبية بالإنجازات التي قامت بها الكتابة النظرية التاريخية، وبخاصة منذ القرن التاسع عشر. وقد انتقل ذلك إلى تاريخ الأدب بشكل آلي أحياناً، أو بشكل دينامي في أحايين قليلة. بل إن تأثير المفاهيم التاريخية لمعالجة موضوعها التي ازدهرت في القرن التاسع عشر في أوربا قد حكمت التعامل مع الأدب العربي وتاريخه زمناً طويلاً، إن لم نقل بان ذلك مازال قائما في كثير من الإنتاجات الأدبية العربية. ولهذا فإن الاهتمام بموضوع التاريخ يلتقي ضمنيا مع بعض المشاكل التي تعتري كتابة تاريخ الأدب العربي الحديث بشكل خاص.

من بين أهم الكتب الحديثة التي اهتمت بإبستمولوجية الكتابة التاريخية كتاب، «**كيف نكتب التاريخ : بحث إبستمولوجي**»، لبول فين Paul Veyne.[7] حاول المؤلف أن يلم في هذا الكتاب ببعض القضايا التي تحكم الكتابة التاريخية، بل ومقارنتها ببعض الكتابات الأدبية أحياناً، والعلمية أخرى. ومن أهم ما يثير الانتباه في هذا المؤلف هو أنه يقدم مفاهيم مغلقة ومفاهيم حوارية للتاريخ، في علاقتها مع كثير من التصورات التي أعطيت للتاريخ، واستطاع أن يبني مفهوماً غنياً لموضوع التاريخ.

فإذا كان التاريخ يهتم بالحدث، فإن أمر الحدث الذي يشتغل عليه المؤرخ، شأن الحدث الأدبي الذي يهتم به المؤرخ الأدبي، يثير تساؤلا حول طبيعته، لأن التاريخانية تطرح السؤال التالي : **ما الذي يميز حدثاً تاريخياً عن حدث غير تاريخي؟** فيجيب بول فين بأن كل شيء تاريخي. وبهذا الجواب ينهي المسألة. ولكنه يحدد مفهوم الحدث

6)أنظر على سبيل المثال كتاب عبد الله العروي مفهوم التاريخ، م.م.

7) Veyne Paul. **Comment on écrit l'histoire : Essai d'Epistèmologie**, L'univers de l'histoire, seuil, Paris, 1971.

حينما يربطه بمفهوم السيرورة، فلا يعتبر الحدث كائناً، وإنما هو المسلك الممكن، أي ليس للحدث وجه واحد، بل له أوجه متعددة، مثل المكعب الذي لا نراه إلا من وجه واحد. ويمكن أن تتعدد أوجهه إذا بحثنا عنها.[8]

لقد بنى المؤلف موضوع التاريخ من خلال موضعَة التاريخ في علاقته مع الفعالية العلمية البحتة، الفيزياء مثلا، والفعالية الإنسانية الأدبية التخييلية، الرواية مثلاً. فوجد أن الفيزياء هي مجموعة من القوانين التي تساعد على تفسير الأحداث، أما التاريخ فلا يمكن أن يكون علماً لمجموعة قوانين التاريخ، لأن التاريخ هو مجموعة من الأحداث التي تفسر تلك القوانين. ولهذا اعتبر التاريخ نصف علم «شبه علم»، وليس علماً كاملاً. إنه نسيج من السيرورة، في حين أن العلم لا يقوم إلا بتفسير هذه السيرورات.[9]

إذا كان التاريخ هو حكي للأحداث الحقيقية، أو على الأقل تلك التي يعتبرها المؤرخ كما لو أنها كانت كذلك، فإن الأدب التخييلي هو محكي لحدث متخيل غير حقيقي. ويختلف الحدث التاريخي عن الحدث الأدبي في كون الحدث لكي يكون تاريخياً يجب أن يكون قد وقع فعلاً. ويفهم من هذا أن الحدث الأدبي لا يشترط فيه شرط الوقوع الفعلي. وينسحب هذا الرأي على الروائي أو التخييلي بصفة عامة. ولكن تاريخ الأدب يشتمل على حدث أدبي قد وقع فعلا، ومن هنا تأتي تاريخيته أيضاً.

إن هدف المعرفة التاريخية هو الاهتمام بماضي الإنسان، لأنه ينتمي إلى مجموعة اجتماعية، ولأن هذا الماضي يشكل بالنسبة إلينا جاذبية خاصة وفضولاً، سواء كان هذا التاريخ حكائياً للتندر أو مصحوباً بنوع من المعقولية. والتاريخ في النهاية هو الوعي الذي ينشأ لدى الشعوب حول نفسها. فالإنسان البدائي له تاريخه وله فلسفته، ولكنه يبقى في دورة تاريخية نمطية. فهو لم يدون تاريخ حروبه، لأن خبر التاريخ لم يصل إليه بعد.

يصل بول فين إلى أن المهمة الأولى للتاريخ هي عرض الحقيقة، والمهمة الثانية هي محاولة الفهم، فهم الخبايا. وللتاريخ نقد، ولكن ليس له منهج، لأنه لا منهج للفهم في نظره. ويمكن القول بأن للفهم مسالك وطرقا، فكل ما يملكه المؤرخ هو طرح الأسئلة ولا يملك أجوبة، في حين أن الفيزيائي مثله مثل أوديب الذي يتلقى الأسئلة من أبي الهول،

8) نفسه، ص. 13-18.
9) نفسه، ص. 20-22.

وعليه أن يجد الجواب.[10] السؤال يوجد عند المؤرخ، والجواب يجب أن يبحث عنه في الوثائق والأحداث. أما العالم فما عليه إلا أن يجد الجواب.

يستنتج مما سبق أن التاريخ فعالية عقلية، وليس علما كاملا مثل العلوم الدقيقة، ولكنه شبه علم. هدفه هو بناء الماضي. والتاريخ مازال يؤكد بأن الإنسان مادة متغيرة لا يمكن أن نصدر عليها حكما قارا ونهائيا. ولهذا فغنى الأفكار عند المؤرخ أهم من مفهوم التاريخ نفسه. هذه الأفكار التي يبنيها المؤرخ عن الماضي الذي يتحدث عنه. وبهذا يكون الماضي التاريخي هو عالم ذهني، يستنبط كل لحظة من الآثار القائمة، أو بعبارة أخرى، موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو حاضر؛ الماضي الذي يدرك الحاضر بمختلف الوسائل والأدوات والمناهج والنظريات المتوفرة للمؤرخ. فالتاريخ يشيد ويبنى في الذهن في النهاية، ليجيب عن أسئلة أساسية في الحاضر. إذا كان موضوع التاريخ كذلك فهل هناك علاقة ما بينه وبين تاريخ الأدب؟

3 . العلاقة بين التاريخ والأدب

يمكن القول بأن العلاقة بين التاريخ والأدب علاقة معقدة، بحيث يمكن وصفها بأنها علاقة حوارية مستمرة[11]. وتستفيد هذه العلاقة الحوارية من المفاهيم المتجددة التي يكتسبها مفهوم الأدب ومفهوم التاريخ باستمرار. ويتولد عن هذا الحوار والتلازم تطور مفهوم تاريخ الأدب، ويتحدد موضوعه أكثر ويتجدد. وبهذا يصعب وضع حدود فاصلة واضحة بين التاريخ وبين الأدب[12].

لم تطرح العلاقة بين التاريخ والأدب إلا عندما بدأ الاهتمام بموضوع العلوم الإنسانية والمعارف العلمية في القرن التاسع عشر، وبدأت تبحث عن استقلال موضوعاتها، ومن بينها التاريخ الذي أخذ البحث فيه يهتم بموضوعه ونشاطه وطبيعته، وعلميته وموضوعيته وذاتيته، ونسبيته، وعلاقته ببعض العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى. وقد كان الأدبي يعتبر من بين المواد التي يشتغل بها التاريخ أو يشغِّلها[13].

10) نفسه، ص .267.

La Capra D. **History and Criticism**. Ithaca. Comell UP. 1985, p. 16 .(11

La Capra, Diacritics, No : 17, 1987,p. 56-65. (12

13) إسكاربيت، نفسه، ص. 1756.

وحتى إذا ما نظرنا إلى ما قبل القرن التاسع عشر، أو قبل القرن الثامن عشر على الخصوص، فإننا سنجد أن الأدب كما كان دائما في خدمة التاريخ وتوجهاته السياسية وغيرها. كان التداخل هو السمة الغالبة بين ما هو تاريخي وما هو أدبي، حتى إنه من الصعب أن نجد في التآليف العربية القديمة، والأوربية كذلك، كتابات تسمي نفسها باسم «تاريخ الأدب»[14]. كانت هناك تآليف ضمن دائرة الأدب، لأنها تستمد موضوعها من مفهوم الأدب الذي كان يفيد مجموعة من المؤلفين و المؤلفات التي تقترب من كشف بالإنتاج الأدبي. وهو ما يفيد ما قام به ابن النديم مثلاً، عندما وضع كتابه المشهور، «الفهرست» سنة 377 هـ[15]. ويقترب هذا المفهوم للأدب من مفهوم «البيبليوغرافيا» Bibliographie الذي يفيد مصطلح «الأدب» عند الفرنسيين بمعنى ضيق.[16] وربما اعتبر كتاب الفهرست المحاولة المنهجية القديمة التي لمست بعض ملامح مفهوم تاريخ الأدب، إذا ما قارنا ذلك بما وصل إليه روبير إسكاربيت Robert Escarpit في بحثه عن تاريخ الأدب الفرنسي، واعتبر أن المحاولة الأولى لتاريخ الأدب ترجع إلى الشاعر كليماك دو سيرين Callimaque De Cyrene الذي وضع مسرداً مُبيِّناً للكُتَّاب ومؤلفاتهم. وقد قسمه إلى مائة وعشرين كتاباً، تؤلف في مجموعها كتاباً تعريفياً، وفي نفس الوقت كتاباً نقدياً وترتيبياً. ويعتبر هذا الكتاب أول محاولة منهجية لتاريخ الأدب في نظر إسكاربيت[17]. وهكذا يظهر أن العلاقة بين التاريخ والأدب علاقة قديمة، كثيرا ما كان الأدب فيها خاضعاً لتوجهات التاريخ.

4. الحدود المشتركة بين التاريخ والأدب

إذا كانت مسألة الحدود المشتركة بين التاريخ والأدب هي مصدر كثير من المشاكل النظرية التي نجدها عند كل معرفة أو نشاط علمي، أو تجربة فنية تريد أن تخصص نفسها وتحدد موضوعها، فإن تلك المشاكل تواجه كل من يبحث في مسألة الحدود.

14) لا نجد في المصنفات العربية قبل القرن التاسع عشر عنوانا باسم **تاريخ الأدب**، وإنما نجد عناوين مثل : الطبقات، الخزانة، الذخيرة، الفهرست...

15) ابن النديم، الفهرست، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ب.ت. طبع الكتاب لاول مرة في ليبسيك سنة 1872.

16) إسكاربيت، نفسه، ص. 1741.

17) نفسه، ص. 1748.

وتعتبر الحدود المشتركة مصدرا للإحساس بالثقة والأمان لكل تخصص. لذلك فإن تداخل المعارف والاختصاصات ليس ملكا لمعرفة دون أخرى، أو أنه خاص بباحث دون آخر.[18] ولتجاوز عقبة الحدود ومشاكلها، ظهر مفهوم «الحوارية» الذي استعمله باختين في مجال السرد، وتبناه الباحث لاكابرا La Capra في تاريخ الأدب.[19] يرى هذا الباحث بأن الحوارية هي التي تحكم المؤرخ الذي تكون لغته ممزوجة بلغة الماضي، وإن كان التاريخ الذي يكتبه هو تاريخ الحاضر باستمرار. وهنا يعطي لاكابرا لمفهوم الحدود بين التاريخ والأدب قوة جديدة تقوم على الحوار المستمر بينهما.

وقبل التوصل إلى مفهوم الحوار بين التاريخ والأدب الذي يفترض تطوراً في مفهوم التاريخ والأدب معاً، كانت العلاقة التي تحكمهما هي العلاقة التلازمية؛ بحيث كان التاريخ إلى حدود القرن الثامن عشر يعتبر فنا، أي أنه جزء من الأدب،[20] بل إن الأدب بعض مواده، أو بعض أحداثه التي يتحدث عنها ويؤرخ لها. من هنا جاءت هذه العلاقة القديمة بين التاريخ والأدب. ولم تطرح هذه العلاقة التلازمية للمساءلة إلا في القرن التاسع عشر، لما بدأ التاريخ يفكر في موضوعه، ويحاول أن يستقل بموضوعه في مرحلة استقلال العلوم وعزلها لموضوعاتها. فقد بدأ البحث في هذه العلاقة التلازمية بشكل منهجي مع أبحاث جوتاف لانسون Gustave Lanson، وبالخصوص في مقالته المشهورة عن «منهج تاريخ الأدب».[21] بالإضافة إلى إرث الشكلانيين الروس في أوائل القرن العشرين حول استقلال الأدب.

ومن خلال استعراض الكتب التي أُلِّفت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، يمكن أن نلمس ما كان يجتازه تاريخ الأدب من بحث عن موضوعه؛ فقد كان البحث يدور حول مهمة تاريخ الأدب، وأصول علم الأدب، وتاريخ الأدب باعتباره علماً من العلوم، أو باعتباره تاريخ إحدى المشاكل، أو باعتباره علماً عقلياً.[22]

18) Gearhart Susanne, History as criticism : The dialogue of history and literature, in **Diacritics, V. 17-18, n.3**, 1987, p. 56-65.

19) لاكابرا، نفسه.

20) Varga A Kibidi, **Pour une histoire intertextuelle de la littérature**, in Degrès, N. 39-40, 1984.

21) Lanson Gustave, **Essai de méthode, de critique et d'histoire littéraire**, édité Par Henry Peyre, Hachette, Paris, 1965, p.31-5.

22) نفسه، ص.33.

إن أهم ما قام به لانسون هو محاولته تحديد العلاقة بين التاريخ والأدب، وبالتالي موضوع كل واحد منهما. كان منهجه يتفق والمقاييس العلمية لعصره. وغايته إثبات موضوع تاريخ الأدب في علاقته مع المجتمع ودراسة النصوص. وهكذا يميز لانسون بين موضوع التاريخ وموضوع تاريخ الأدب بقوله: «إن موضوع المؤرخين هو في الماضي، ولكنه ماض لا يعرفونه إلا بالمؤشرات أو الإشارات التي يحاولون بها إعادة تكوين فكرة عن هذا الماضي. وموضوع مؤرخي الأدب هو الماضي كذلك، ولكنه ماض مازال قائما. فالأدب هو في نفس الوقت ماض وحاضر».[23]

حاول لانسون إذاً أن يحدد موضوع تاريخ الأدب ووظيفته، ويميزه عن التاريخ، حتى أصبح تاريخ الأدب عنده هو نوع من تاريخ الإنسان كما يكشف عنه الأدب، أي النصوص الأدبية، لا كما تكشف عنه الأحداث أو الوقائع غير الأدبية. وهنا مازال مفهوم التاريخ حاضراً عند لانسون، أي الاهتمام بالحدث. إلا أن حدث مؤرخ الأدب هو النصوص الأدبية. ولذلك لابد لمؤرخ الأدب أن يستعين بما يستعين به المؤرخ العام. وهكذا انتقلت إلى تاريخ الأدب مفاهيم الموضوعية والذاتية، والتوثيق والتحقيق الدقيق للنصوص.[24] هذه الأمور هي التي أخذت باهتمام التاريخ في القرن التاسع عشر، فوقع نوع من التطور في التعامل مع الأدب من جراء ما لحق التعامل مع التاريخ. وربما يكون في ما قام به لانسون ما يدحض بعض الاتهامات الأساسية التي وجهت إلى تاريخ الأدب، وفي موضوعه بخاصة. فقد اعتبر رونيه وليك René Wellek تاريخ الأدب لا يملك مركزه، وأن مركزه يوجد خارجاً عنه.[25]

لقد ظهر بأن لانسون قد حاول التنبيه إلى الارتباط الموجود بين التاريخ والأدب، ولكنه جعل مركز الدراسة الأدبية هو التاريخ، ولا يمكن الانفصال عنه. فالأدب في نظره «هو التعبير عن المجتمع» كما تعبر عنه النصوص الأدبية. والتاريخ عنده هو الذي ينظم الأدب، ولذلك اهتم بالتعاقب في دراسة تاريخ الأدب، وسمي منهجه بالمنهج التاريخي

23) نفسه، ص. 43-44. وينظر كذلك في، روبرت سبلر **وظيفة تاريخ الأدب**، ترجمة، د. سلمان الواسطي في مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثالثة، 1983، العراق، ص. 39-48.

24) Wellek René **The fall of literary history in actes du VI**. congrès de I.C.I.A, Stuttgart, Bieber, 1984.

25) Compagnon Antoine. **La république des lettres de Flaubert à Proust**. Seuil, Paris, 1983, Gustave Lanson. **L'homme et l'oeuvre**. P. 147-155.

في دراسة الأدب.[26]

ومع بداية القرن العشرين وبداية الثلاثينات، ظهرت عدم كفاية هذا المنهج التاريخي، فظهرت توجهات جديدة في الدراسة الأدبية تحاول أن تحرر الوقائع الأدبية من التاريخ، وبذلك بدأت تبحث عن مجالها الخاص، أملاً في التخلص من التاريخانية الخالصة، ومحاولة البحث عن طرق للتعامل مع التاريخ في إطار تصورات جديدة نابعة عن تصورات جديدة للأدب. ظهر هذا لما أخذ الأدب يفكر في موضوعه ومجاله الخاص. وقد كان للشكلانيين الروس دور هام في هذا التصور النظري الجديد للأدب، مع بدايات القرن العشرين.[27]

لقد بدأ تسجيل التحولات الجديدة في تاريخ الأدب منذ المؤتمر الدولي الأول لتاريخ الأدب الذي انعقد في بودابست سنة 1931، وقدمت فيه المناهج الأدبية الجديدة التالية :

- منهج الشكلانيين الروس
- منهج كروتشه Croce
- نظرية التحقيب بالأجيال
- منهج التحليل النفسي

وقد ركزت الانتقادات الموجهة إلى المنهج التاريخي، على أنه يهتم أكثر بدراسة الوسط التاريخي والاجتماعي، والسيرة الذاتية، ودراسة المؤلفين، والتأثيرات المتبادلة، والتقليد.[28]

26) يسجل ظهور الشكلانيين الروس (1915 - 1930) بداية تحول في الدراسات النظرية لتاريخ الأدب، وظهور ما يسمى بعلم الأدب. وقد بين ذلك بوضوح أهم كتاب في الموضوع لفكتور إرليتش Victor Erlich, **Russian Formalism : History, Doctrine**, **الشكلانيون الروس : التاريخ، العقيدة**، New Haven and London, Yale UP. (1955 - 1965), 1981. هذا وإن كان كل من رونيه وليك وأوستن وارين قد أشارا إلى الشكلانيين الروس في كتابهما نظرية الأدب (1949)، إلا أن الاهتمام بهم لم يتم إلا بعد كتاب إرليتش.

27) Schober Rita, Périodisation et historiographie littéraire, in **acta universalis**, Carolinea philologica N.4, 1968.

28) René Wellek and Austin Warren, **Theory of literature**, Penguin books, (1949), . 1976. وقد ترجمه إلى اللغة العربية، محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.

لقد انتبه منذ الأربعينات كل من رونيه وليك وأوستن وارين في كتابهما «نظرية الأدب» (1949) إلى مشكلة تاريخ الأدب، وبالأخص المنهج التاريخي الذي طرح من طرف لانســون.[29] ويعتبر ما قام به جردا هاما وتدقيقا لما أنجز من قبل في مجال تاريخ الأدب من الناحية النظرية. وبذلك يكونان قد أنهيا مرحلة من مراحل الممارسة الأدبية التي ستعتبر تقليدية بالنظر إلى النقد الجديد الأنجلوساكسوني، والمدرسة المورفولوجية الألمانية، والشكلانيين الروس، والاتجاه البنيوي في الدراسة الأدبية.[30]

إذا كان موضوع تاريخ الأدب قد خضع لمثل هذا النقاش النظري في أوربا، فإن تاريخ الأدب العربي سيكون سجين المنهج التاريخي اللانسوني منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد تحكم منهجه في جل الدراسات المتعلقة بتاريخ الأدب. ولم تنتبه الدراسات النظرية العربية في الموضوع إلى ما اعترى ذلك المنهج من انتقادات وتطورات منذ الشكلانيين الروس. والملاحظ أن تصور الشكلانيين الروس للأدب يكاد يكون غائبا في الدراسات الأدبية العربية إلى حدود الستينات.[31] غير أن الاتجاه اللانسوني سيعرف نقاشاً، بل سيضع له النقد الفرنسي الجديد حداً في النقاش المشهور الذي دار بين رولان بارط Roland Barthes وريمون بيكار Raymond picard [32]. وكذلك في الدراسات التي وضعها بارط بعنوان «تاريخ أم أدب»، المنشورة في كتابه عن راسين[33]. لقد تساءل عن موضوع تاريخ الأدب القائم على مفهوم تقليدي للأدب، والذي يهتم

29) صدر كتاب هام بمناسبة عيد ميلاد رونيه وليك الثمانين، فيه أبحاث هامة عن نظرية الادب والنقد. ومساهمة وليك في مجال نظرية الأدب والنقد الأدبي. **Literary theory and Criticism**, Festschrift presented to René Wellek in honor of his Eigtieth birthday, edited by, Joseph P. Stelka, Peter lang, Bem. Frankfurt am Main, New York, 1984.

30) ظهرت الدراسات الشكلانية في أوربا لما ترجمت أعمالهم إلى الإنجليزية من طرف إرليتش (1955)، ثم إلى الفرنسية من طرف تودوروف (1965). ولم يظهر أثرها في الدراسات العربية إلا في أوائل السبعينات.

31) Picard Raymond, **Nouvelle critique ou nouvelle imposture**, J.J. Pauvert, Coll. Libertes, 1965. وقد هاجم بيكار هنا بالخصوص كتاب بارط **Sur Racine**، ورد عليه بارط في كتابه النقد والحقيقة، (1966).

32) Barthes Roland, **Histoire ou littérature** in **Sur Racine**, Seuil, Paris, (1963), 1979, P. 137 - 157.

33) ظهرت في أمريكا سنة 1969 مجلة تحمل عنوان : **التاريخ الأدبي الجديد New literary history**، على إثر التطورات التي عرفتها نظرية الأدب.

بالمؤلفين أو بالمؤلفات الأدبية، من حيث جمعها وترتيبها، متناسياً موضوع الكتابة الأدبية. هذه الكتابة التي لها كيانها الخاص واستقلالها الذاتي عن التاريخ أو المؤلف. وكان هذا وليد ما اعترى الأدب من مفاهيم جديدة أفرزتها الدراسات البنيوية، والدراسات السيميائية والدراسات النصية.

إن أهم ما أفرزه النقد الجديد، سواء في أمريكا أم في أوربا، هو الكشف عن مفاهيم جديدة للتاريخ وللأدب معا. كما كشف عن حدود المنهج التاريخي وقصوره الذي حكم تاريخ الأدب إلى الستينات. ثم ظهرت بعد ذلك توجهات جديدة تعيد الاعتبار لتاريخ الأدب، وتبني له موضوعه بشكل يختلف عما عرفه عند المنهج التاريخي[34].

وإذا كانت الشكلانية قد دعت إلى قيام «علم الأدب»، وإلى ظهور الاتجاه البنيوي الذي سيركز اهتمامه على النص الأدبي كبنية قائمة بذاتها، لها عالمها اللغوي والجمالي الخاص بها، فإن ذلك قد دفع إلى ظهور دراسات تهتم بالنص الأدبي، عرفت ب «علم النص». ومن نتائج هذا الاتجاه، محاولة إنشاء تاريخ أدبي خاص بالنصوص الأدبية فيما بينها، أو علاقتها بعضها ببعض. وهو ما عرف «بالتاريخ التناصي للأدب»[35].

كان هذا الاتجاه وليد ما تعرض له تاريخ الأدب منذ المؤتمر الأول لتاريخ الأدب سنة 1931، وكذلك انتقادات ليو سبيتزر Leo Spitzer سنة 1948 في جامعة فيينا، لتاريخ الأدب.[36] ثم رونيه وليك، [37] وبارط فيما بعد[38]، للسياق التاريخي، وانتصار البنيوية في نهاية الستينات، والوضعية الجديدة، ثم رفض البنيوية للتعاقبية. وقد تولد عن كل هذا مفهوم جديد للمنهجية العلمية التي شككت حتى في وضعية العلوم التاريخية. لاشك أن المآخذ الكلاسيكية والمركزية والأخلاقية التي وجهها بارط إلى تاريخ الأدب،

34) Varga A. Kibidi، مرجع مذكور.

35) Spitzer Leo, **Linguistics and Literary History,** Princeton UP, 1984, p. 2-4

36) Wellek René, **The fall of literary History** , **in actes du VI congrès de I.C.I.A 1975.**

37) Barthes R. Reflexion sur un manuel , in Doubrovsky S. et Todorov T. **L'enseignement de la littérature,** Plon 1971, Critique et vérité, essai, Tel-quel, Seuil, Paris, 1966.

38) كليمون موازون، مرجع مذكور، ص 16.

قد وجدت صداها في هذه الفترة، وظهرت كتابات كثيرة تحاول أن تؤرخ للأدب من خلال النصوص ذاتها. ولكنها، مع ذلك، لم تصمد طويلا، أو لم يكتب لها النجاح بشكل واسع. غير أنها كشفت عن موضوع الأدب بشكل أوسع وأوضح مما كان عليه من قبل. وقد ساعد هذا على التفكير بشكل آخر وبتوجه جديد في موضوع تاريخ الأدب. فموضوع الأدب الذي لم يكن واضحاً في القرن التاسع عشر بقدر ما كان موضوع التاريخ يحاول أن يتضح، قد بدا الآن أن موضوع الأدب قد بدأ يفرض نفسه أكثر. لقد أصبح لا يقبل أن يضاف إلى التاريخ بنوع من التلازم التقليدي المباشر. وهذا ما سيساعد على ظهور تصورات أو توجهات جديدة في تاريخ الأدب.

5 . التوجهات الجديدة في تاريخ الأدب

بعدما تعرض تاريخ الأدب، بالشكل الذي ورثه عن القرن التاسع عشر، إلى انتقادات الاتجاهات البنيوية والسيميائية والجمالية، التي ظهرت في العقود الأخيرة، والتي ركزت بشكل خاص على تحديد المواضيع ووضع الحدود بين مختلف الممارسات الفنية والرمزية منذ الشكلانيين الروس حتى النقد الفرنسي الجديد، وجمالية التلقي الألمانية، فإن الافتراضات التي ستطرح على موضوع تاريخ الأدب ستكون وليدة هذه النظرة التي تحاول الاقتراب أكثر فأكثر من مادة موضوعها؛ اللغة عند اللساني، والعلامة عند السيميائي، والقراءة عند جمالية التلقي، والنص عند البنيوية. مثل هذا التحديد سيطول فعالية تاريخ الأدب أيضاً.

لعل مفهوم النسق الذي اشتغلت به اللسانيات والأنثروبولوجية، وانتقل إلى الخطاب بشكل عام، وإلى الخطاب الأدبي بشكل خاص، والبحث في مختلف المواضيع بمفاهيم، مثل النموذج والنسق والسيرورة، والتي ساهمت في تحديد كثير من المواضيع التي كانت موضوعاتها عائمة، ووضعت بفضل تلك المفاهيم على الأقل علامات دالة ومُعلِمَة بالمجال الذي يشغله موضوع معين، مميزا ذاته ومتميزاً عن غيره، هو الذي أدى إلى التفكير أيضا في وضع تلك المؤشرات المُعلِمَة بحدود موضوع تاريخ الأدب، أو على الأقل إعطاء تاريخ الأدب موضوعه القريب منه، نظرا لطبيعة الارتباط بالمواضيع الأخرى التي تميز الأدب أصلاً.

لنبدأ ببعض الأسئلة الأخيرة التي وجهت إلى موضوع تاريخ الأدب بعد استقصاء تاريخي للأسئلة القديمة التي كانت تبحث في ثنائية التاريخ/الأدب، أو البحث في

العلاقة بين التاريخ والأدب بشكل يجعل من تبعية الأدب للتاريخ أمراً بديهياً، ولكن دون أن يفكك هذه العلاقة وينظّر لها، بحيث تُمكّن تاريخ الأدب من اكتساب وضعيته الاعتبارية داخل القارة الكبيرة التي تدعى التاريخ العام. هذه الأسئلة ركزت على موضوع خطاب تاريخ الأدب بالنظر إلى خطابات أخرى. ومدار البحث هنا في موضوع تاريخ الأدب يقوم على التساؤل الذي أفرزته الدراسات المهتمة بالموضوع. ويتلخص هذا التساؤل فيما يلي : هل تاريخ الأدب موضوع خطابه، أم أنه موضوع خطابات أخرى؟[39] مثل النقد، والموضوعاتية، والتاريخ، والسيميائية... وحتى لا نبسط السؤال أو الجواب عنه، نصوغ جواباً مركباً بحكم مركبية موضوع تاريخ الأدب نفسه فنقول، إن موضوع تاريخ الأدب يتشكل من موضوعات خطابات أخرى. موضوعه، إذاً، متعدد، أو اسم جمع. ولذلك يفرض علينا موضوع تاريخ الأدب أن نفكر فيه دائماً بالجمع لا بالمفرد. وهذا ما دفع بعض المفكرين إلى التعامل مع تاريخ الأدب من منظور تعدد الأنساق. وقد أوضحنا ذلك من قبل. وسنرى ذلك أيضاً عند الأصفهاني.

يظهر أن أي توجه نظري جديد لمعالجة ظاهرة ما، يكون وليد البحث عن المصدر الذي هو أساس معرفتنا أو شرط بدايتها، الذي يساعد على الاستقلال النظري لإدراك توجهاتنا وممارستنا. وهو ما يعرف بالمشكل الإبستمولوجي. والاستقلال النظري هو الموضوع المفضل عند فلسفة العلوم حالياً. ويمكن أن ننفذ به إلى وضع معايير جديدة في معرفة معينة[40].

لقد بدا منذ الستينات أن وضعية تاريخ الأدب كانت تتميز بهذه الوضعية الإبستمولوجية التي أدت إلى بناء أسس معرفية جديدة في مختلف المعارف، بحيث اختلفت التوجهات في معالجة الأدب وتاريخه. غير أن أساسها الإبستمولوجي كان تقريبا متماثلا. ولأمر ما ظهر التوجه البنيوي والدراسات النصية في فرنسا، والتوجه الفنومنولوجي وجمالية التلقي في ألمانيا، والنقد الجديد في أمريكا الشمالية، فطرح

(39) Schmidt S.J, **On writing histories of literature : Some remarks from a constructivist point of view»**in poetics, N.14, 1985, P. 279-301. Fokkema Dowe, **Questions épistemologiques**, in **Théorie littéraire**, sous la dir.. de Marc Angenot et al. ed. PUF. 1989, P. 326-351. Foundation.

(40) المقصود هنا هو مجلة **الشعرية اليوم**. **Poetics Today** : International journal for theory and analysis of literature and communication.

التساؤل عن مفهوم الأدب وعن وظيفته وعن علاقته بالمفاهيم الكلاسيكية السابقة. فظهر الصراع بين التاريخ الأدبي الكلاسيكي والجديد، بين بارط وبيكار في فرنسا مثلا، والبحث عن تصور جديد للأدب وتاريخه في ألمانيا، على يد مدرسة كونستنس Constanze من طرف ياوس وإيزر، ثم مدرسة برلين على يد، م.ناومن M.Naumann. وظهر تاريخ النقد الأدبي الجديد في أمريكا لما ظهرت مجلة «تاريخ الأدب الجديد» New Literary History في أواخر الستينات. كما ظهرت مجلة «الشعرية اليوم» Poetics Today، [41] التي اتجهت إلى معالجة تاريخ الأدب من زاوية النسق وتعدد الأنساق. ثم ظهرت جماعة أخرى في ألمانيا في بيلفيلد وزيجن، على يد زيجفريد شميدت، [42] لتقترح بدورها إعادة النظر في تاريخ الأدب من زاوية «التشييدية».

وإذا أشرنا إلى أهم التوجهات فقط في هذا الصدد، فإن الذي يوحد بينها هو الأساس الإبستمولوجي الذي تزامن مع تحولات سياسية وإيديولوجية واجتماعية واقتصادية وعلمية. وقد أدى كل هذا إلى إعادة النظر في الممارسة الأدبية، والافتراضات المسبقة للمفاهيم الأساسية عن «الأدب» و«التاريخ». وكذلك أعيد النظر في المفاهيم الوسيطة بين الأدب والمجتمع، مثل مفاهيم؛ السببية، والغائية، والإبداع، والاستمرار والانقطاع والتأثير والتأثر، والبنية والتطور...[43] هذه المفاهيم التي كانت تحكم العلاقة بين الأدب والتاريخ والمجتمع، والتي كانت تستمد تصوراتها من مفاهيم نظرية خاصة بكل مفهوم، ومدى تحكمه في توجيه الممارسة الأدبية.

ومن أهم الأبحاث الحديثة التي حاولت أن تنظر بعمق في مشكلة تاريخ الأدب كما تعرضت لها التوجهات الجديدة في أوربا، ما قام به الباحث الألماني زيجفريد شميدت في أبحاثه منذ السبعينات، وبخاصة في بحثه عن كتابة تاريخ الأدب. فقد ناقش فيه جل الآراء المعاصرة حول تاريخ الأدب.[44]

لقد انطلق شميدت من فرضية أساسية، هي أن مشكلة كتابة تاريخ الأدب متوقفة على المفاهيم الأساسية للأدب والتاريخ، والمفاهيم الوسيطة بين الأدب والمجتمع.

41) شميدت، مرجع مذكور، **كتابة تاريخ الأدب**.

42) نفسه، ص. 262.

43) نفسه، هذا البحث عبارة عن دراسة نقدية لأهم المنظرين لكتابة تاريخ الأدب. وفيه يقترح نظريته التشييدية.

44) نفسه، ص. 283.

وهكذا استعرض الآراء التي تقول إن تاريخ الأدب يقوم على العلاقات التي تتحكم في الانتقال من نص إلى آخر. ولا يتحكم فيها إلا مفهوم خاص بالتاريخ الذي يقوم على مبدأ استرجاع الماضي. وكيف يبنى تاريخ الأدب، أي كيف تكون النصوص الأدبية فيما بينها؛ مترابطة أو منقطعة أو مؤسسة... وكذلك كيف تبنى الحقب والعصور. وهل سيتوجه تاريخ الأدب إلى النصوص الأدبية أو إلى المؤلفين أو إلى الموضوعات أو إلى الأجناس الأدبية أو إلى المفاهيم وغير ذلك من القضايا.[45] ثم ما هي الأسباب المعقولة للتغيير الأدبي وتطوره؟ هل هناك قوانين تحكم التطور في الأدب؟ وماهي العلاقات التي يجب اعتبارها في تاريخ الأدب؟ هل هي تلك العلاقات المنسجمة للأحداث أو العلاقة المعقدة للتواصل؟ ولما كان من الصعب ضبط هذه العلاقة القائمة على التمثيل أو المحاكاة التي يقوم بها الأدب، فإن الأخذ بمبدأ الانتقاء قد بات ضرورياً في كل تاريخ أدبي، وأن هذا الاختيار يكون معياراً دائماً. وإذا كان هذا الاختيار المعياري يؤدي إلى إنتاج تاريخ أدبي مقنن يتطابق وقوانين السياسة، فهل هناك في تاريخ الأدب ما يمدنا بهذا التسويغ وبهذا الاختيار.[46] هكذا يفهم من هذا التطلع النظري أن تاريخ الأدب يسعى إلى الرقي بنفسه إلى نوع من الكتابة المحكمة «العلمية» التي تبرز ممارسته.

يرى شميدت أن القيمة العلمية لتاريخ الأدب لا تكمن في موضوعية النتائج التي يتوصل إليها، ولكنها تكمن في المظهر الإجرائي لاكتساب التجربة، وجعل التجربة متيسرة للآخرين، أي في المناهج المستعملة في البحث في تاريخ الأدب، وفي التصريح بالنظريات المستعملة، والكشف عن اللغة التي يتكلمها المؤرخون، أو ما يدعوه بالطابع التجريبي[47] للبحث عن الموضوعات التي يمكن أن تكون أهلا للتأريخ. فليس كل شيء قابل للتأريخ، «**لأن التجربة هي الحاضر الماضي الذي كانت أحداثه موحدة، ويمكن استذكارها. ذلك أن الأنساق الحية تدرك دائما في الحاضر، ولهذا**

45) نفسه، ص.284.

46) فصل شميدت القول في الدراسة التجريبية للأدب في كتابه، **أسس الدراسة التجريبية للأدب: عناصر نظرية أساسية.** **Fondations for Empirical studies of literature : The components of a basic theory**, trans. Robert de Beaugrande, Helmut Buske verlage, Hamburg, 1982.

47) شميدت، **كتابة التواريخ**، ص.285. هنا يعتمد شميدت على آراء كوزليك Koselleck ويتبناها، وبخاصة مفهوم التجريبية.

تكون قابلة لأن يؤرخ لها».[48]

ويتساءل هنا عن هذه الأنساق الحية، التي عبر عنها الشكلانيون الروس بالمهيمنات، وأنها وصلت إلى مرحلة متقدمة في سياق ما يدعى بالتواريخ الأدبية الاجتماعية، أو التواريخ الوظيفية، أو الأدب الذي يركز على فكرة «الوساطة» بين التاريخ والمجتمع.[49] ورغم ظهور نماذج مختلفة من الوساطة، والتي تطورت بفضل الدراسات الاجتماعية للأدب، والتي انتهت إلى ربط البنيات الأدبية التواصلية بالبنيات المهيمنة في المجتمع، فإنه قد تبين بأن هذه التصورات مازالت تحاول اشتقاق البنيات الأدبية من الوقائع الاجتماعية.[50] لتفادي فكرة العلاقة الاشتقاقية التابعة، ظهر مفهوم التغير الأدبي كتغير اجتماعي. وهنا بدأ الأدب يتخذ مفهوماً نسقياً ضمن نسق عام، هو النسق الاجتماعي الذي سيطوره شميدت انطلاقا من أبحاث العالم الاجتماعي الألماني نكلاس لومان Niklas Luhmann، حول الأنساق الاجتماعية[51] . وسيستفيد شميدت من النظريات الجمالية التي اهتمت بالتجربة الجمالية في تاريخ الأدب. وهي التي ترى بأن النصوص الأدبية توجد دائماً في الحاضر، وأن الأعمال الفنية هي دائما لازمنية. ولذلك يمكن أن تكون في متناول القراءة دائماً أيضاً. فالنصوص الأدبية هنا لا تقوم كظواهر جمالية إلا في إطار المعايير الأدبية الحاضرة والتطلعات الحاضرة. فالطريقة التي تلقيت بها النصوص الأدبية في الماضي لا تهم القارئ الحاضر ولا يأخذ بها، وهذا ما ذهب إليه كل من جورج جادامر **Hans Georg Gadamer** وك. فايمار K.Waimar.[52]

وربما هذا ما سيدفع ياوس إلى الانطلاق من هذا التصور، ومناقشته ومعارضته في النهاية. فهو يرى بأن التجربة الجمالية وتاريخ هذه التجربة يجب أخذهما بعين الاعتبار. ويمكن أن نقوم بكتابة تاريخ أدبي جديد لهذه التلقيات وهذه التجارب الجمالية،

48) نفسه، ص.285-286.

49) من الذين فصلوا القول في العلاقة بين البنيات الأدبية والبنيات الاجتماعية، بيير زيما، في كتابه حول النقد الاجتماعي، Zima Pierre V. **Manuel de sociocritique**, Picard, Paris, 1985.

50) شميدت، ص. 287.

51) نيكلاس لومان، **الأنساق الاجتماعية**، Niklas Luhmann, **Social systems**, Stanford, California, 1995.

52) Jauss H.R. **L'histoire de la littérature : Un défi à la théorie littéraire, in Pour une esthétique de la récéption**, Gallimard, Paris, 1978, P. 21-80.

وبالتالي التوصل إلى تاريخ للتلقي الجمالي.[53] لقد اعتبر ياوس تاريخية التجربة الجمالية، كحجر الزاوية في كتابة تاريخ أدبي جديد، كثيراً ما أهملت هذا الواقع، وهذه الاستجابة التي تحدث بين النص والقارئ عبر قراءات تاريخية متعاقبة. وبعبارة أخرى، إذا كان جادامر ومن سار على نهجه يعتبر التجربة الجمالية لازمنية، فإن ياوس سيرى خلاف ذلك، ويضفي الزمنية ـ التاريخية ـ على هذه التجربة. وهذا ما سيجعل نظرية جمالية التلقي قد كشفت عن دور القراءة والقارئ في التجربة الجمالية.

إن الذي يستفاد من كل هذه التوجهات والنظريات في تاريخ الأدب، هو أنها كانت تقوم على تصور بعينه للأدب، وكل تصور كان يقوم على أنقاض التصورات السابقة، وكذلك الشأن بالنسبة للتاريخ، والعلاقة التي تربط الأدب بالتاريخ والمجتمع. وكلما كشف النقاب عن تصور جديد لهذه العناصر وتم التدقيق فيها أكثر، اتسع مفهوم تاريخ الأدب وتنوعت وظيفته وتحديد موضوعه أكثر، وكسب لنفسه تصورات ونظريات ومناهج ومصطلحات ولغة خاصة؛ تميزه وتبرز دوره أكثر. وهكذا يمكن لتاريخ الأدب أن يلحق بالدراسات الإنسانية والعلمية التي دققت موضوعاتها وأدواتها بشكل فعال ومتطور.

ولكي يتسنى لتاريخ الأدب أن يستوعب المجهودات النظرية التي ركزت على النصوص الأدبية ـ علم الأدب أو علم النصوص ـ والدراسات البنيوية التي قالت بلا زمنية النصوص، والدراسات الاجتماعية للأدب التي قامت على العلاقة بين الأدب والتاريخ والمجتمع، فقد ظهرت نظرية الأنساق وتعدد الأنساق التي ستدمج تاريخ الأدب في إطار النسق الاجتماعي العام. ونظرية التلقي التي اعترفت بتاريخية التلقي والوقائع. كل هذه التوجهات وجدت صداها عند شميدت الذي حاول أن يؤلف بينها، ويعود بالتالي بتاريخ الأدب إلى المفهوم النسقي ويرسخ فيه البعد التواصلي[54].

وهكذا يرى شميدت بأنه كان ينظر إلى الأدب على أنه معطيات موضوعية تحمل معانيها ودلالتها وقيمها في ذاتها، وأنه يجب أن ننظر إليه على أنه نسق اجتماعي، بحيث ينظر إلى الأنساق التي تعمل في الظاهرة لتحولها إلى ظاهرة أدبية، من إنتاج، ونشر، وتلق، وتداول. وهكذا لم يبق السؤال هو: «**ماذا يعني النص**

53) شميدت، في كتابه **أسس الدراسة التجريبية للأدب**.

54) Schmidt S.J. Text understanding : A self organisation Proress, in **Poetics V. 20, N. 3, June 1991,** **P. 273 -301.**

الأدبي؟»، ولكنه أصبح : «**كيف تخلق الأنساق، وكيف تصير وتقوم وتقنن الظاهرة الأدبية في إطار النسق الاجتماعي العام؟**».[55] ويرى أن كل جواب عن هذه الأسئلة يتطلب بحثاً تجريبياً في البنيات والآليات والسيرورات والقيم التي تتحكم في هذه العمليات المعرفية والتواصلية، والتي تركز على الظاهرة التي تعتبر أدبية تبعاً للمعيار الضمني أو الصريح للأدبية. وبالتالي يجب أن تتحول الدراسات الأدبية إلى الدراسات التجريبية في إطار الدراسات الاجتماعية والثقافية. وهكذا تظهر النصوص الأدبية على أنها تحكم نفسها بنفسها، ولكنها مرتبطة بالفاعلين وبظروف عملهم السوسيوثقافي. ولذلك لا تملك النصوص معانيها أو وجودها الأدبي. وأن الذي يملك ذلك هم الفاعلون الذين يشيدون المعاني من النصوص، ويدركونها كظاهرة أدبية في مجالهم الإدراكي. وذلك عن طريق تطبيق المعايير اللسانية، والمواضعات التي اكتسبوها في سيرورة التآلف الاجتماعي الذي نشأوا فيه. وبهذا المعنى يكون النسق الأدبي جزءاً من النسق الاجتماعي العام، الذي يخضع كل واحد منهما لتراتبية خاصة. وبهذا تتخلص الدراسة التجريبية من الطبيعة اللازمنية للنصوص الأدبية، أو الوجود في كل مكان للتجربة الجمالية، كما ادعى ذلك جادامر.

إن الدراسة التجريبية للأدب، تبعاً لأساسها الإبستمولوجي التشييدي لتاريخ الأدب، مثلها مثل كل محاكاة ظاهرة الماضي الأدبي، على اعتبار أن التجارب الجمالية لا يمكن أن تكون إلا في الحاضر. إن فهمنا لتاريخية النصوص الأدبية لا يمكن أن يكون إلا في ظروف الحاضر، وفي مجالنا الإدراكي. كما أن منطق عمليات إدراكنا هو منطق نتائج إدراكنا. فالتاريخ الأدبي الذي نقيمه يكون دائما في الحاضر، ونشيده حسب إدراكنا ومقاصدنا. ولذلك فإن تاريخ الأدب ليس إعادة بناء، ولكنه تشييد وبناء، لأن التاريخ والماضي من تشييدات الحاضر وبنائه. وهذا تصور ظاهراتي واضح، وهو الذي يعتبر أن الأشياء لا تحمل تصورها، ولكنها الصورة التي نعطيها نحن للأشياء. فالتاريخ الأدبي هو ذلك الذي نشيده نحن ونبنيه بتصوراتنا الحاضرة وفقا للوسائل والمصالح والحاجات والمعلومات والأدوات والقيم التي نتوفر عليها اليوم.

إن مؤرخي الأدب لا يعالجون المواد الموضوعية أو الأحداث الواضحة ذاتها. إنهم يشتغلون دائما في المواد المؤولة في السياقات الإدراكية الحاضرة. ولذلك ينتفي وجود المعيار الموضوعي لتاريخ أدبي مقبول وضروري، أو معياري، ولكن يمكن أن تكون

55) شميدت، **كتابة تواريخ الأدب**، ص.292.

هنالك تواريخ للأدب متعددة بتعدد المؤرخين الذين كتبوه. والفرق بين هذه التواريخ يكمن في المقاصد المختلفة، وفي الغاية منه، وفي الإجراءات والمناهج المطبقة.

لاشك أن في هذا العرض لمختلف التصورات النظرية حول كتابة تاريخ الأدب، ما يساعدنا على إدراك فعالية تاريخ الأدب، كما نظر إليها في مختلف تواريخ الآداب الإنسانية. وهذا لن يزيدنا إلا تمثلا لتاريخ أدبنا العربي الذي لا يختلف عن التواريخ الأدبية الإنسانية إلا في لغته وعالمه العربي الذي عالجه. ومن نتائج المقارنة أنها تفتح لنا الآفاق على موضوعنا الذي نريد معالجته، وهو تاريخ الأدب العربي هنا. ولاشك أن الدخول إلى كتابة التاريخ الأدبي العربي بهذا الزاد النظري الإنساني سيساعدنا على دراسته وتشييده بقدر من المنهجية العلمية التي أعطت نتائجها في تواريخ الآداب الإنسانية الأخرى، وانطلاقا من السياقات الإدراكية الحاضرة.

والخلاصة النظرية التي يمكن الخروج بها من استعراض مختلف الآراء حول موضوع تاريخ الأدب في تطور مناهجه ونظرياته، هي أن البعد التاريخي والفني والبعد النصي والبعد الثقافي هو ما يؤلف جماع هذه التصورات، والتي ترى في الانطلاق من الحاضر مناط البحث في التاريخ الأدبي، وفي إطار من التصور النسقي المتعدد الذي يفتح المجال لمختلف الأصوات والرؤى، التي تتفاعل في النسق الثقافي الذي هو فرع من النسق الاجتماعي العام. وبهذا يكون البحث في كتاب الأغاني من هذا المنظور وليد استيعاب لما يقدمه هذا المنهج، وهذه التصورات النظرية الجديدة التي من شأنها أن تكشف أكثر عن الغنى الثقافي الذي يزخر به كتاب الأغاني.

القسم الثاني

دراسة الأغاني

الفصل الأول

موضوع كتاب الأغاني

. موضوع كتاب الأغاني

كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (284 - 356 هـ)[1]، من أمهات الكتب العربية القديمة. ويعرف أحيانا ب : «كتاب الأغاني الكبير» كما وصفه بذلك ابن النديم في «الفهرست»؛ فقال عندما تحدث عن مؤلفات الأصفهاني : «وله من الكتب كتاب الأغاني الكبير نحو خمسة آلاف ورقة، كتاب مجرد الأغاني...»[2]. وتلحق به صفة الكبير، في الغالب، لتمييزه عن كتاب آخر للأصفهاني يحمل نفس الاسم، تقريبا، هو «كتاب مجرد الأغاني». ويبدو أن هذا الكتاب الأخير كان قد وضعه الأصفهاني قبل كتاب الأغاني الكبير، بدليل قوله نفسه في مقدمته للأغاني : «ولم

1) أبو الفرج الأصفهاني، يعرف أيضا بالأصبهاني، بالباء.. ويشير أبو الفرج نفسه إلى هذا الاسم الأخير في بداية مقدمته للأغاني، التي جاءت بضمير الغائب : (هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصبهاني). ص11. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى نسبته إلى مدينة إصفهان الفارسية التي تنطق في العربية إصبهان. انظر: The Encyclopaedia of Islam, V. IV, Leiden, 1978, P.97, and V.I. London, 1960, PP. 118-119. وقد جرت العرب على نطق الباء الفارسية المفخمة (P)، فاء، فنطقوا أصفهان أصبهان، انظر، إحسان النص، اختيارات من كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1398 هـ/1978م. ويذكر الأصفهاني نفسه أن (العرب تضع بدل الهاء في آخر الكلمة الفارسية جيما أو قافا للتعريب، مثال؛ طازج وفالوذج، في طازه وبالوده، وخندق وفستق في كنده وبسته). الأغاني، ص. 144 /5، وقد وردت كلمة أصبهان بالباء في الأغاني في قوله: (فاستعمل خالد على أصبهان وصار معه الأعشى، وقال الأعشى:

أتينا أصبهان فهزلتنا   وكنا قبل ذلك في نعيم) ص.43 /6.

2) ابن النديم، **الفهرست**، تحقيق الدكتور مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص. 507.

يستوعب كل ما غني به في هذا الكتاب ولا أتى بجميعه، إذ كان قد أفرد لذلك كتابا مجردا من الأخبار ومحتويا على جميع الغناء المتقدم والمتأخر» [3]. غير أن كتاب مجرد الأغاني لم يصل إلينا، ولا نعرف عنه الشيء الكثير، كما تذكر جل المصادر التي تعرضت للأصفهاني ومؤلفاته. كما أن إشارات أخرى إلى هذا الكتاب قد وردت في أماكن أخرى من كتاب «الأغاني»[4].

لم يكن كتاب الأغاني للأصفهاني هو أول كتاب سمي بهذا الاسم، لأن التأليف في الأغاني، ووضع الكتب فيها كان أمرا معروفا قبل الأصفهاني. فصاحب «الفهرست» [5] يذكرنا بمجموعة من الكتب باسم الأغاني. غير أن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني هو الذي بقي معروفا ومشهورا بهذا الاسم. وقد أشار الأصفهاني في الأغاني إلى العديد من الكتب التي ألفت في الغناء، مثل قوله «فقد ألف جماعة من المغنيين كتبا، منهم، يحيى بن المكي، وكان شيخ الجماعة وأستاذهم»[6]، ومن أشهر الكتب التي ألفت في الغناء واتخذت بدورها اسم الكتاب الكبير، كتاب الفارابي، بعنوان : «كتاب الموسيقى الكبير»[7].

ولعل الكتاب المنسوب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصلي (150 - 235 هـ) المعروف ب «كتاب الأغاني الكبير» [8]، هو الذي سيدفع الأصفهاني إلى التأليف في هذا الموضوع، ووضع كتاب يستحق اسم الأغاني الكبير؛ ذلك أن الكتاب الذي وضعه إسحاق الموصلي لا يرقى إلى اسم كتاب الأغاني الكبير، لما لحقه من عيوب كثيرة ستدفع أحد رؤساء الأصفهاني، وهو الوزير المهلبي (291 - 352 هـ)، الذي كان أبو الفرج منقطعا

3) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1927 ـ 1974، 24 جزءا. وهي المعتمدة في هذا البحث. ص. 1-1. (مقدمة).

4) **الأغاني**، ص. 233 ـ 2/234، جاء فيها : (وله صنعة جيدة قد ذكرت ما وقع إلي منها في المجرد).

5) الفهرست، ص. 621. الاغاني، ص. 37-1/38.

6) **الأغاني**، ص 269 ـ 5/270.

7) الفارابي أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان (259 ـ 339 هـ)، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق، غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتقديم، محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

8) ذكر صاحب الفهرست بعض الأخبار عن الأغاني الكبير لإسحاق الموصلي، ص. 621 ـ 622. وفيه إشارات إلى مسالة وضع كتاب الأغاني.

له، ليطلب منه أن يؤلف كتابا يستحق اسم كتاب الأغاني الكبير. يقول الأصفهاني: «والذي بعثني إلى تأليفه أن رئيسا من رؤسائنا كلفني جمعه، وعرفني أنه بلغه أن الكتاب المنسوب إلى إسحاق مدفوع أن يكون من تأليفه، وهو مع ذلك قليل الفائدة، وأنه شاك في نسبته، لأن أكثر أصحاب إسحاق ينكرونه، لأن ابنه حماداً أعظم الناس إنكارا لذلك. وقد لعمري صدق فيما أنكره»[9].

هكذا يرجع سبب تأليف الأصفهاني لكتاب الأغاني إلى ما كان يدور حول كتاب إسحاق الموصلي؛ إذ كانت بعض عيوبه قد تكشفت، ولم يصبح كتابا ثقة يعتمد عليه. ولهذا طلب أحد رؤساء الأصفهاني من أبي الفرج أن يضع كتابا في الأغاني يعوض به كتاب إسحاق، الموسوم بكتاب الأغاني الكبير، ويصبح كتابا لا ترقى إليه الشكوك، وتعظم فائدته. وهنا يبدو أن أمر التأليف في الأغاني كان أمرا مهما في زمن أبي الفرج بل وقبله حتى. فلما كان الرئيس، وهو صاحب الشأن العام، أو صاحب الشأن السياسي، يهتم بما يدور بين الناس في شأن كتاب الأغاني لإسحاق، ويبلغه ما بلغه منه، ثم يطلب من الأصفهاني أن يصلح هذا الأمر بوضع كتاب يستحق اسم الأغاني، ويرضي انتظارات الناس في شأن الأغاني، فهذا يدل على الحظوة التي كانت للأغاني عند الناس وعند الرئيس، أو عند العامة والخاصة. وهل كان الاهتمام بالذوق العام إلى هذا الحد؟ أم أن الخوف من الوضع كيفما كان نوعه، وفي أي فن من فنون القول، كان أمرا غير مقبول، وكان يشين صاحبه؟ فكما كان الوضع مستهجنا وغير مقبول في المجال الديني، فإنه كذلك في المجالات الثقافية والإنسانية الأخرى. ونحن هنا غير بعيدين عن زمن التدوين الذي عرف كثيرا من مشاكل الوضع في مختلف المعارف العربية؛ الدينية والأدبية.

لقد كان لتأليف كتاب الأغاني، إذاً، أسباب علمية وتاريخية واجتماعية وفنية؛ فالحرص على وضع كتاب في الأغاني يقوم على صناعة الألحان ويحترم قواعدها وأسسها المتداولة بين أهل الصناعة، يدل على علميته وبه تعظم فائدته. ثم إن تفادي الوضع والشك في صاحبه يدل على الحرص على التوثيق التاريخي الذي كان سائدا في العصور الإسلامية الأولى، أي الحرص على صحة النسب، ولو في التأليف. ألم يكن مما أُخذ على إسحاق هو الشك في نسبة كتاب الأغاني الكبير إليه! كما أن تداول الناس للأغاني غير الصحيحة، واكتشاف ما هو شائب منها، دليل على دور الأغاني في

9) **الأغاني**، ص.1/5.

الأغاني هي الذوق الأبرز في الحياة العربية.

حياتهم العامة، وفي الدور الاجتماعي الذي تقوم به في المجتمع العربي الذي كان يحرص على حفظ الأغاني والأشعار في مناسبات مختلفة من حياتهم. أما الجانب الفني في الكتاب فهو واضح في العناية بالجانب الموسيقي وصناعة الألحان التي لها علاقة بالذوق الفني. فقد كان هو الذوق الأبرز في الحياة العربية أكثر من أي جانب فني آخر. كانت الألحان والأشعار هي القطب الفني الكبير الذي كان يتصدر كل النواحي الفنية الأخرى التي كانت ضعيفة في الحياة الثقافية العربية. وليس غريبا أن تهتم الخاصة والعامة بهذا الجانب من الألحان والأشعار، لأنها مدار أهم وأعظم تعبيراتهم الفنية في حياتهم.

إن وضع كتاب في الأغاني يقوم على صنعة جيدة، غير مشكوك فيه، ويلبي طموحات الناس الفنية ويعبر عن أحاسيسهم أكثر، وتعظم فائدته بين الناس، هو أمر غير هين في الحياة العربية في ذلك الوقت. كما أن صاحب الشان العام أو السياسي، ما عليه إلا أن يولي اهتماما خاصا بهذا الأمر، لأنه من المقومات الحضارية الأساسية التي كان يعلو بها شأن السلطان، وبه تعظم المقومات الاجتماعية والفنية التي يقوم عليها المجتمع العربي، بل هو إحدى ركائزه الحضارية والثقافية.

لقد قام كتاب الأغاني للأصفهاني، إذاً، على أنقاض كتاب الأغاني لإسحاق الموصلي. فبعد أن استجمع الأصفهاني كل الأدلة النقلية والعقلية على أن كتاب إسحاق موضوع عليه ومشكوك في نسبته إليه، وأن فيه عيوبا كثيرة من صناعة الألحان؛ وقد بلغت تلك العيوب إلى رئيس الأصفهاني، ويؤكدها في قوله : «أخبرني محمد بن خلف وكيع قال : سمعت حماداً يقول : ما ألف أبي هذا الكتاب قط ولا رآه، والدليل في ذلك أن أكثر أشعاره المنسوبة التي جمعت فيه إلى ما ذكر معها من الأخبار ما غَنَّى فيه أحد قط، وأن أكثر نسبه إلى المغنين خطأ. والذي ألفه أبي من دواوين الغناء يدل على بطلان هذا الكتاب، وإنما وضعه ورّاق كان لأبي بعد وفاته ... وليست الأغاني التي فيه أيضا مذكورة الطرائق، ولا هي بمقنعة من جملة ما في أيدي الناس من الأغاني، ولا فيها من الفوائد ما يبلغ الإرادة»[10].

إذا كان كتاب الأغاني الكبير المنسوب إلى إسحاق مشكوك في نسبته إليه، وأنه موضوع عليه من طرف ورّاق معروف، وأن ابنه حمادا لا يعرف كتابا بهذا الاسم لأبيه، وأن فيه أخطاء كثيرة، وحتى الأغاني المذكورة فيه غير معروفة الطرائق، ولا هي بمقنعة

10) **الأغاني**، ص.1/6.

ولا فائدة فيها، فإن الأصفهاني مطالب بأن يقوم بمهمة وضع كتاب يتفادى فيه كل هذه العيوب، ومن ثم يضع كتاب الأغاني الكبير العمدة والثقة. وهذا ما تكفل به. يقول : «فتكلفت ذلك له على مشقة احتملتها منه، وكراهة أن يؤثر عني في هذا المعنى ما يبقى على الأيام مخلداً، وإلي على تطاولها منسوبا، وإن كان مشوبا بفوائد جمة ومعان من الآداب شريفة»[11].

وحتى يؤثر عن الأصفهاني ما يبقى على الأيام مخلدا، ولا يذكر بمثل ما ذكر به الكتاب المنسوب إلى إسحاق، فإنه سيخصص معظم حياته لتاليف كتاب الأغاني. فقد قضى خمسين سنة في جمعه حسب ما روى عنه أبو محمد المهلبي الذي قال : «سألت أبا الفرج، في كم جمعت هذا الكتاب؟ فقال في خمسين سنة، وأنه كتبه مرة واحدة في عمره. وهي النسخة التي أهداها إلى سيف الدولة بن حمدان، فأعطاه ألف دينار. وبلغ ذلك الصاحب بن عباد فقال : لقد قصر سيف الدولة، وإنه يستحق أضعافها ...»[12].

جمع الأغاني والأشعار

سيكون هم الأصفهاني هو الجمع والإحاطة بالأغاني العربية القديمة والحديثة، وكذلك الأشعار التي غنيت بها تلك الألحان. وسيحاول أن يستجمع في كتابه ما غاب عن إسحاق في الكتاب المنسوب إليه. ثم إنه سيذكر ما لم يذكره في كتابه المعروف بكتاب مجرد الأغاني. إن الأصفهاني الذي يجمع مثل هذا المصنف الكبير في خمسين سنة كان يخضع، بدون شك، إلى التدقيق والمراجعة والتنقيح والتدبر. ألم يكن يفكر في وضع كتاب يذكر به ويخلد ذكره؟ بلى، لقد خلد ذكره بالفعل. يقول الأصفهاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصبهاني، وجمع فيه ما حضره وأمكنه جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، ونسب إلى كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته في إيقاعه وإصبعه الذي ينسب إليها من طريقته، واشتراك إن كان بين المغنين فيه على اشتراك لذلك، وتلخيص وتفسير للمشكل من غريبه ولا غنى عن علمه من عليل إعرابه وأعاريض شعره التي توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه»[13].

11) نفسه.

12) نفسه، ص.1/32. (تعدير)

13) نفسه، ص.1-1. (مقدمة)

كانت عملية الجمع والإحاطة بالأغاني العربية القديمة والحديثة هي التي وجهت عمل المؤلف، ولكنها عملية تتوخى الأهداف التالية:

ـ نسبة الألحان والأشعار إلى أصحابها.

ـ تحديد طريقة إيقاع اللحن.

ـ تحديد الإصبع الذي ينسب إليه كل لحن.

ـ التطرق إلى ضروب صناعة الألحان والأشعار.

وهنا يكشف عن التلازم القائم بين الألحان والأشعار، أو بين الغناء والشعر. وهو تلازم قديم قدم ظهور الشعر مقترنا بالإنشاد، أولا، قبل ظهور صناعة الألحان وصناعة الأشعار فيما بعد. يظهر هنا ان الأصفهاني يقدم لنا في كتابه ديوان العرب مُلَحَّناً؛ فيقدم لنا بذلك الشعر العربي مسموعا بالألحان العربية القديمة والوانها وتفاصيل صناعة تلك الألحان، وكذلك صناعة الأشعار.

لا يكتفي الأصفهاني بصناعة الألحان والأشعار، وإنما يتطرق إلى كل ما له علاقة بتلك الألحان والأشعار من اخبار وأحداث وكل ما يحسن به ذكر الصوت. يقول: « واعتمد في هذا الباب على ما وَجَدَ لشاعره أو مغنيه، أو السبب الذي من أجله قيل الشعر أو وضع اللحن، خبرا يستفاد ويحسن بذكره الصوت معه على اقصر ما امكنه وأبعده في الحشو والتكثير بما تقل الفائدة فيه، وأتى في كل فصل من ذلك بنتف تشاكله ولمع تليق به، وفقر إذا تأملنا قارئها لم يزل متنقلا بها من فائدة إلى مثلها، ومتصرفا فيها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير وأشعار متصلة بأيام العرب المشهورة واخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية والخلفاء في الإسلام يجمل بالمتادبين معرفتها، وتحتاج الأحداث إلى دراستها، ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها، إذا كانت منتخلة من غرر الأخبار ومنتقاة من عيونها ومأخوذة من مظانها ومنقولة عن أهل الخبرة بها »[14].

الخبــر

إن الخبر هو القطب الثالث في كتاب الأغاني، إلى جانب قطب اللحن وقطب الشعر، اللذين يشكلان موضوع الأغاني أساساً. فقد كان الخبر هو الذي يؤطر الكتاب

14) نفسه، ص. 1/2.

ويجعله يمتد ليعانق فنونا من القول مختلفة ومتنوعة، ويكتسب اللحن معناه في النفس أو في الحياة. لقد اكتسب موضوع الكتاب نوعا من الغنى والثراء المستمد من الألحان وصناعتها والأشعار وصناعتها والأخبار وصناعتها كذلك. ففن الخبر الذي وصفناه هنا بالصناعة، كان جنسا من القول مثله مثل الألحان والأشعار يحتاج بدوره إلى معرفة طرق إنتاجه وإلى ثقافة تقوم على المعرفة والدربة والممارسة. كما أن الخبر هو الذي كان يربط بين أجزاء الكتابة في الكتاب، بل ويوزع الكتابة من حيث الامتداد أو الاقتصار. لقد فتح الخبر في الكتاب فضاءات مختلفة ومتنوعة كان يتقاطع فيها مع التاريخ والأدب والأيام والحوادث، وتفاصيل الحياة الدقيقة التي لا نجدها في الألحان أو في الأشعار.

كان الخبر وسيلة فنية خففت من الجانب الصناعي أو التقني، الخاص بالألحان والأشعار، في الكتاب. وفي ذلك ما يُرغِّب النفس في متابعة القراءة والاستمتاع بها. ولما كان الأصفهاني على دراية بفن الخبر، وله مؤلفات في ذلك [15]، بل وفي مختلف فنون القول، فإنه قد انتبه إلى أهمية الانتقال بين مختلف الفنون دفعا لليأس ورغبة في الجديد، ومن ثم جعل الخبر وسيلته الفنية لتحقيق ذلك؛ يقول: «وفي طباع البشر محبة الانتقال من شيء إلى شيء، والاستراحة من معهود إلى مستجد، وكل مُنْتَقَل إليه اشهى إلى النفس من المنتقل عنه، والمنتظر أغلب على القلب من الموجود» [16].

إذا كانت الألحان هي النواة التي تناسل منها كتاب الأغاني، فإن الخبر هو الذي فرّع الكتاب وأغناه. لقد كشف الخبر عن غنى وخصب الثقافة العربية في القرون التي غطاها الكتاب. ولعل توزع موضوع كتاب الأغاني بين الألحان وصناعتها وبين الأشعار وصناعتها، وبين الأخبار وصناعتها، وما تولد عن ذلك من كشف لمختلف مناحي الثقافة العربية وفنون قولها وعاداتها وتقاليدها وحروبها وأيامها، ومختلف مصادرها؛ كل ذلك جعل كتاب الأغاني منذ ظهوره يخضع لقراءات متعددة ومختلفة. وليس من شأن الموضوع المركب للكتاب إلا أن يولد قراءة مركبة بدورها؛ بل وقراءة متعددة ومتجددة في نفس الوقت.

15) من مؤلفاته في الأخبار التي ذكرها ابن النديم في **الفهرست** : كتاب الاخبار والنوادر، كتاب أخبار الطفيليين، كتاب مجموع الآثار والأخبار، كتاب أخبار القبائل وانسابها، وكتاب أيام العرب. ص. 507-508.

16) الأغاني، ص. 1/2.

قراءة الأغاني

لقد اختلفت قراءة كتاب الأغاني حسب اختلاف زوايا النظر إليه. وهكذا خضع **الأغـــاني** إلى الاختصار والتلخيص، وانتقاء منتخبات منه، كما نظر إليه من الناحية الموسيقية وتاريخ الموسيقى العربية وشرح مصطلحاته الغنائية، ونظر إليه من الناحية الأدبية وتاريخ الأدب العربي، واهتمت قراءة أخرى في الكتاب بجانب الرواية والخبر، واهتمت أخرى كذلك بمصادر الكتاب، ثم بمنهجه، ونظر إليه من الناحية الاجتماعية العربية، بل تم الاهتمام بفهرست الكتاب من حيث أسماء الشعراء والمغنين والقبائل والأماكن وغيرها، ثم نظر إلى موضوع المرأة في الكتاب، كما اعتبر مصدرا من مصادر الكتابة التخييلية العربية وسردها. وكل قراءة من هذه القراءات، وغيرها تدّعي صحة صدورها عن الكتاب، مادام موضوع الأغاني يسعف بها جميعها، بل ومفتوح لغيرها أيضا.

كتاب الأغاني كبير في موضوعه وفي حجمه. لقد أخذ من مؤلفه خمسين سنة من حياته لكي يجمعه ويؤلفه. تحدث فيه عن الألحان والأشعار والأخبار، ويقع في خمسة آلاف ورقة حسب صاحب الفهرست، وفي أربعة وعشرين جزءا، بعد تحقيقه تحقيقا علميا موثقا موثوقا، ويغطي الحياة العربية من الجاهلية حتى العصر العباسي، ويضم عشرات المئات من أصحاب الألحان والأشعار والأخبار والأيام. لقد وصف هذا الكتاب بأوصاف جامعة تدل على كبر حجمه وعظيم فائدته. وصفه الصاحب بن عباد بأنه قد استغنى به عن حمل ثلاثين جملا من كتب الأدب. كما كان سمير وجليس كل أديب وعالم. وقال عنه ابن خلدون بأنه ديوان العرب[17].

إن كتابا في مثل هذا الكبر من حيث موضوعه وامتداده في الأزمنة العربية وثقافتها المتنوعة، لا يمكن أن يؤخذ دفعة واحدة أو تستوعبه قراءة واحدة. لهذا خضع هذا الكتاب لقراءات مختلفة ومتنوعة منذ ظهوره. وهكذا خضع كتاب الأغاني، طلبا للانتفاع ببعض جوانبه، لاختصارات وتلخيصات كثيرة سواء في الشرق العربي أم في مغربه. واستخرجت منه منتخبات خاصة، كما وضعت منه كتب جردته من الألحان والأسانيد. ومن الذين اختصروا الأغاني نذكر:

17) **الأغـــاني**، ص. 32-1/34، (تصدير). **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق، علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة،(ب.ت)، ج.3، ص. 1278.

ـ الوزير ابن علي بن حسين أبو القاسم المعروف بابن المغربي المتوفى سنة 418 هـ قال عنه ابن خلكان بأنه صنع «مختار الأغاني ومعانيها».

ـ أبو القاسم عبد الله المعروف بابن ناقياء الكاتب الحلبي المتوفى سنة 485 هـ . قال عنه ابن خلكان : «واختصر الأغاني في مجلد واحد».

ـ القاضي جمال الدين محمد بن سالم المعروف بابن واصل الحموي، المتوفى سنة 467 هـ . قال عنه أبو الفداء، وكان قد درس عليه : «واختصر الأغاني اختصارا حسنا»[18].

ـ جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المتوفى سنة 711 هـ . ومختاره مرتب على الحروف سماه «مختار الأغاني في الأخبار والتهاني»[19].

ـ الرشيدي، ذكره ابن المكرم، قال : «أقدم هنا حكاية وجدتها في آخر مختصر من هذا الكتاب اختصره الرشيدي أبو الحسن أحمد بن الرشيد بن الزبير».

ـ مختصر ابن النذير، والدحوار[20].

ـ يوجد مختصر مجهول مصنفه في : الجزائر أول 1795 - 1799.

ـ ويوجد مختصر مجهول مصنفه، عنوانه : «حدائق الفنون في اختصار الأغاني»، مكتبة جامع الزيتونة بتونس[21].

ومن المختصرات المغربية لكتاب الأغاني :

ـ مختصر الأغاني، لأبي الربيع سليمان الموحدي (604 هـ). ولم يصلنا منه إلا الجزء الأول[22].

18) ابن واصل الحموي، **تجريد الأغاني**، تحقيق الدكتور طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، 1995/1374.

19) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية، الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، 1962، ج.3، ص. 69.

20) انظر كتاب **رنات المثالث والمثاني في روايات الأغاني** لأحد الأدباء اليسوعيين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1888، ص. 12. وكذلك، الأغاني، ص. 35-36. (تصدير)

21) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ج.3، ص. 69-70.

22) مخطوط بالخزانة العامة في الرباط، رقم 154ك. انظر : الدكتور عباس الجراري، **الأمير الشاعر، أبو الربيع سليمان الموحدي، عصره، حياته، وشعره**، دار الثقافة، البيضاء، ط.2، 1984،ص. 138-137.

ـ إدراك الأماني من كتاب الأغاني، للسلطان محمد بن سيدي محمد بن عبدالله العلوي. ألفه سنة 1180 هـ.[23]

ومن المختصرات التي ظهرت بعد ظهور الطبعات الأولى من الأغاني في القرن التاسع عشر :

ـ كتاب رنات المثالث والمثاني في روايات الأغاني، لأحد الأدباء اليسوعيين سنة 1888. خصص الجزء الأول منه لأخبار المغنين والشعراء، والجزء الثاني لأيام العرب في الجاهلية والإسلام. وقد ذكر بروكلمان نفس الكتاب لأحمد الصلحاني.

ـ واختصره أيضا الشيخ محمد الخضري بك، وحذف منه الأسانيد وما لم يستحسن ذكره من الفحش والمخل بالأدب... وجعله قسمين : في القسم الأول الشعراء، وفي القسم الثاني المغنون، ورتب الشعراء ثلاث طبقات[24]... وهو المعروف بمهذب الأغاني.

ـ أغاني الأغاني : مختصر أغاني الأصفهاني، للخوري يوسف والشيخ عبد الله العلايلي[25]. هذا ونظرا لأهمية كتاب الأغاني، فإنه قد ترجمت بعض أجزائه إلى اللغات الأجنبية منذ القرن الثامن عشر. فقد ترجم منه جزء إلى اللاتينية، والفرنسية والإيطالية والألمانية والروسية والفارسية.

ولما كان كتاب الأغاني قد حظي بكل هذا الاهتمام، وبالنظر إلى مختلف القراءات المختلفة والمتنوعة التي قرئ بها الأغاني منذ ظهوره، فإنه يمكن حصر تلك القراءات فيما يلي :

1. القراءة العامة

وهي القراءة التي وجدت في كتاب الأغاني كل ما يبتغيه القارئ، واعتبرته كتابا عاما وشاملا لكل فنون القول العربي. وهذه القراءة هي التي قرئ بها كتاب الأغاني منذ

23) مخطوط بالخزانة العامة في الرباط، رقم 2706. يقع في خمسة وعشرين جزءا. غير أن الجزء الثامن عشر منه مفقود. انظر : ثريا لهي، **عناية ملوك المغرب بكتاب الأغاني : إدراك الأماني من كتاب الأغاني**، لسيدي محمد بن عبد الله (نموذجا)، في مجلة **المناهل**، عدد 47، يونيو1995.

24) **الأغاني**، ص.1/36 (تصدير). **مهذب الأغاني**، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط. 2، ب.ت.

25) اختصر في ثلاثة مجلدات، مطبعة طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ب. ت.

ظهوره، وربما يكون صاحب الأغاني نفسه هو أبلغ من وصف كتابه بالوصف الذي يجمع تلك القراءة العامة المتأملة. فقد قال في مقدمته لكتاب الأغاني: «جمع فيه ما حضره وأمكن جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، ونسب كل ما قاله منها إلى قائل شعره وناظم لحنه... واعتمد في هذا على ما وجده لشاعره أو مغنيه أو السبب الذي من أجله قيل الشعر أو وضع اللحن خبرا يستفاد... وأتى في كل فصل بنتف تشاكله ولمع تليق به وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل منتقلا بها من فائدة إلى مثلها ومتصرفا بها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير وأشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والخلفاء في الإسلام تجمل بالمتأدبين معرفتها، وتحتاج الأحداث إلى دراستها، ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها، إذ كانت منتخلة من غرر الأخبار، ومنتقاة من عيونها، ومأخوذة من مظانها ومنقولة عن أهل الخبرة بها»[26].

وأول من وصف كتاب الأغاني وصفا عاما شاملا بعد الأصفهاني هو الصاحب بن عباد الذي قال عنه بعد أن سمع بالقدر الذي جازى به سيف الدولة أبا الفرج، بعد أن أهدى له الكتاب، وهو ألف دينار: «لقد قصر سيف الدولة، وأنه يستحق أضعافها، إذ كان مشحونا بالمحاسن المنتخبة والفقر الغريبة، فهو للزاهد فكاهة، وللعالم مادة وزيادة، وللكاتب والمتأدب بضاعة وتجارة، وللبطل رُجلة وشجاعة، وللمضطرب رياضة وصناعة، وللملك طيبة ولذاذة».[27] ونجد نفس الرأي عند ابن خلدون الذي وصف كتاب الأغاني بأنه ديوان العرب، وقال عنه: «وقد ألف القاضي أبو الفرج الأصفهاني، وهو ما هو كتابه في الأغاني، جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولهم وجعل مبناه على الغناء في مائة الصوت التي اختارها المغنون للرشيد فاستوعب فيه ذلك أتم استيعاب وأوفاه. ولعمري إنه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال، ولا يعدل به كتاب في ذلك فيما نعلمه»[28].

26) **الأغاني**، ص.1/2.

27) **الأغاني**، ص 1/32. (تصدير)

28) نفسه، ص.1/34. (تصدير). **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق، عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، ط.3، (ب.ت)، ص.1228، ج.3.

وقد ترددت مثل هذه القراءة العامة التي تجد في كتاب الأغاني كل ما تشتهيها النفس في العصر الحديث، لما بدأت قراءة الأغاني من جديد، عند ظهور مخطوطاته في القرن التاسع عشر، وظهور طبعاته الأولى. فقد وصفه صاحب كتاب «رنات المثالث والمثاني في روايات الأغاني»، الذي ظهر سنة 1888، بقوله: «أنه الكتاب الذي طار ذكره في البلاد ولهج بحديثه كل رائح وغاد وانتجع روضه كل مرتاد»[29]. والحق أن كل من كتب عن الأغاني إلا ويشير إلى هذا المنحى العام في معارف كتاب الأغاني، من حيث الغنى والتنوع سواء من القدامى أم من المحدثين.

هذه القراءة العامة لا تقف عند جانب من جوانب الكتاب، ولكنها تنتقل من جانب إلى آخر؛ من الأشعار إلى الألحان، وإلى الأخبار والقصص، وإلى بلاغة القول والطرائف وغيرها. ومثل هذه القراءة تجعل موضوع كتاب الأغاني مفتوحا على مختلف فنون القول، ولا تكتفي منه بجانب فقط. وغالبا ما تكون هذه القراءة نوعا من الاستعراض لمختلف فنون القول والألحان والمعارف الواردة فيه. وتكون هذه القراءة مريحة للنفس وغير مجهدة. وغاية هذه القراءة هي تحبيب النظر في الأغاني والترغيب في قراءته والتمتع بمختلف معارفه وأساليبه العربية البليغة. وكذلك التأمل في مختلف المعارف التي كانت تقوم عليها الحضارة العربية وثقافتها. ثم إن مثل هذه القراءة تشعر صاحبها بمدى ما كانت قد وصلت إليه الحضارة العربية من حيث تقدير فن الغناء والألحان والأشعار، وكذلك فن الخبر الذي كان يلعب دورا تواصليا هاما في الحياة العربية.

غالبا ما كانت هذه القراءة مسالمة تتوخى المتعة مما تجده في الأغاني، إما لفيض المعارف الغنائية والشعرية والتاريخية التي يعج بها الكتاب، وإما لفن الكتابة الممتعة والمسترسلة التي كتب بها الكتاب. وقد أفادت هذه القراءة في انتقاء المختارات من الأغاني قديما وحديثا لتكون نموذجا للأسلوب العربي السليم الذي يقوم لسان الأحداث ولا يستغني عنه الكهول. ولهذا كانت هذه القراءة مفيدة من الناحية التربوية في مجال اختيار النصوص العربية النموذجية. فقد زودت هذه القراءة كثيرا من الكتب التي تدرس في المدارس والمعاهد والجامعات العربية وغيرها. كما أن كتب تاريخ الأدب العربي، منذ ظهورها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وبخاصة كتاب جورجي زيدان (1861 - 1914)، «تاريخ آداب اللغة العربية»، وهي تعتمد على الأغاني

29) **رنات المثالث والمثاني في روايات الأغاني**، مرجع مذكور، ص. 5، ج. 1.

في تزويدها بالنصوص والمختارات من الأدب العربي القديم. ومن القراءات العامة التي كانت تتوخى المتعة وتقويم اللسان وتحبيب اللغة العربية وآدابها للقارئ، قراءة الدكتور طه حسين لكتاب الأغاني، التي تمثلت في كتابه، «حديث الأربعاء»، وبخاصة الجزء الأول والثاني منه[30].

2 . القراءة الموسيقية

لقد تم الانتباه إلى الجانب الموسيقي في كتاب الأغاني منذ ظهوره، بل إن مؤلفه قد قصد، كما رأينا من قبل، إلى وضع كتاب في الأغاني الكبير الذي يعوض به كتاب الأغاني الكبير المنسوب إلى إسحاق الموصلي. ثم إن عماد كتاب الأغاني يقوم على جمع الألحان العربية القديمة والأشعار التي غنيت بها. والمقصود بالألحان العربية القديمة في الغناء العربي، ما يعرف بالمدرسة القديمة في الغناء؛ وهي التي لم تتبن الألحان الحديثة المستمدة من غير العرب كالفرس واليونان وغيرهما. وكان رائد المدرسة الغنائية العربية القديمة هو إسحاق بن إبراهيم الموصلي، لأنه هو الذي وضع أسس وقواعد هذه المدرسة العربية الخالصة؛ وتقوم أساسا على آلة العود. ويميز مؤرخو الموسيقى العربية بين المدارس الموسيقية الأساسية التالية :

1 ـ **المدرسة العربية القديمة** : وهي التي تقوم على النظرية الموسيقية المعروفة عند الموسيقيين العرب في العصر الأموي، وما قبله، وأوائل العصر العباسي، حتى أواخر القرن الثاني للهجرة. وتتميز هذه المدرسة بكونها تستمد صناعتها وأسسها من الألحان العربية فقط. ومن أشهر زعمائها إسحاق الموصلي (150 هـ - 235 هـ).

2 ـ **مدرسة الشراح للفلسفة الإغريقية** : وهي التي تبتدئ ببحوث يعقوب بن إسحاق الكندي (ـ 260 هـ »، وتستمر زهاء خمسة قرون. ومن أشهر الباحثين فيها: الكندي، إخوان الصفا، الفارابي، ابن سينا، ابن زيلة، ونصر الدين الطوسي...

3 ـ **المدرسة النظامية** : وهي المدرسة التي تبتدئ ببحوث صفي الدين عبد المومن الأرموي البغدادي، (613 ـ 693 هـ). وتستمر زهاء ستة قرون، ويعتبر الأرموي زعيم هذه المدرسة.

30) أحمد بوحسن، **الخطاب النقدي عند طه حسين**، دار التنوير، بيروت، 1985، ص.100-106.

4 ـ **المدرسة العصرية** : وهي تبتدئ ببحوث العالم اللبناني ميخائيل مشاقة الذي عاش في القرن الثالث عشر للهجرة، وتستمر إلى الوقت المعاصر[31].

لقد صرح الأصفهاني بأنه سيبني كتابه على ألحان المدرسة القديمة التي أقامها إسحاق الموصلي، وأنه سيتبع في ذلك ماكان قد جمعه أصحاب الألحان لهارون الرشيد. فقد كان قد طلب من المغنين أن يجمعوا له المائة الصوت المختارة، ويختاروا منها العشرة المفضلة، ثم ينتقوا منها الألحان الثلاثة الأولى المشهورة. ثم أمر الواثق، بعده، أن يختار له منها ماهو أفضل. يقول أبو الفرج عن أهمية الموسيقى في كتابه : «فصدر كتابه هذا، وبدأ فيه بذكر المائة الصوت المختارة لأمير المومنين الرشيد ـ رحمه الله تعالى ـ وهي التي كان أمر إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح بن العوراء باختيارها له من الغناء كله، ثم رفعت إلى الواثق بالله ـ رحمه الله ـ فأمر إسحاق بن إبراهيم بأن يختار له منها ما رأى أنه أفضل مما كان اختير مقدما، ويبدل ما لم يكن على هذه الصفة بما هو أعلى منه وأولى بالاختيار، ففعل ذلك، وأتبع هذه القطعة بما اختاره هؤلاء من منتقدي المغنين وأهل العلم بهذه الصناعة من الأغاني... وكل ما ذكرناه فيه من نسب الأغاني إلى أجناسها فعلى مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلي، وإن كانت رواية النسبة عن غيره، إذ كان مذهبه هو المأخوذ به اليوم دون مذهب من خالفه»[32].

كان لهذا المنحى الموسيقي في الأغاني ما يثير استغلاق فهمه وفهم مصطلحاته التي تقوم على مذهب إسحاق، أو المدرسة الغنائية العربية القديمة. «وكل من طالع كتاب الأغاني وبعض كتب الأدب القديمة التي تذكر الغناء وأنواعه وآلات الطرب وملاهيه، يقع على ألفاظ علمية اصطلاحية إذا نقر عنها في دواوين اللغة ومعاجمها المطولة لا يرجع عنها إلا بما رجع حنين»[33]. لم ينتبه إلى تفسير هذه المصطلحات الموسيقية، على مذهب المدرسة القديمة، رغم أن الكندي في رسالته قد أشار إلى مفتاح

31) اعتمدت هنا على التقسيم الذي وضعه زكريا يوسف في تحقيقه **رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى**، دار القلم، القاهرة، 1964، ص. 3-4. وقد اعتمد بدوره على كتاب فارمر **تاريخ الموسيقى العربية** (1929)، وسياتي ذكره فيما بعد.

32) **الأغاني**، ص. 2-1/5.

33) زكرياء يوسف، نفسه ص.5. نقلا عن **الموسيقى والغناء عند العرب** لأحمد تيمور باشا القاهرة، 1963، ص.135-136.

تلك الألحان العربية القديمة. يقول زكرياء يوسف منبها إلى ذلك : « ثم يعدد لنا الكندي الإيقاعات الثمانية التي كان العرب يبنون ألحانهم عليها، وهي الثقيل الأول، والثقيل الثاني، والماخوري... وبعد ذلك يدون عدد نقرات كل إيقاع بصورة واضحة. وبهذا مكننا من حل هذه الرموز التي وردت في كتاب الأغاني، وظلت مجهولة المعنى طيلة عشرة قرون »[34].

لم يتوصل إلى حل مصطلحات الأغاني القائمة على المدرسة القديمة إلا بعد ظهور« رسالة يحيى بن علي المنجم في الموسيقى » (241 ـ 300 هـ). وقد تم تحقيقها عدة تحقيقات[35]. « وهي الأثر الوحيد الذي انتهى إلينا من المدرسة العربية القديمة، لأن مؤلفها ينقل إلينا النظرية الموسيقية كما يشرحها الموصلي ومعاصروه »[36].

من الأوائل الذين اهتموا بالجانب الموسيقي في كتاب الأغاني، وحاولوا تفسير رموز الأغاني الموسيقية، كل من كولانجيت Collangettes، وكورت زاكس Curt Zachs[37].

34) زكرياء يوسف، نفسه ص.7. **وموسيقى الكندي**: دراسة مقارنة لآراء الكندي في الموسيقى، لزكرياء يوسف، بغداد، 1962، ص.26.

35) أشار إلى رسالة يحيى بن علي المنجم، وهي مازالت مخطوطة أول الأمر، الباحث البريطاني هنري جورج فارمر Henry Georges Farmer في كتابيه : **تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي**، ترجمة الدكتور حسين نصار، الفجالة، القاهرة، 1957. A history of Arabian music **to the XIII century**, Luzac, London, 1957. 1929/1994, pp. 167-168. **والحقائق التاريخية للتأثير الموسيقي العربي**. **Historical facts for the Arabian musical influence**, London, 1930,pp. 280-285. وقد أشار إليها كذلك بروكلمان في كتابه **تاريخ الأدب العربي**، ج.3، ص.69. كما اشار إليها الكتاب الهام الذي يتحدث عن المخطوطات الموسيقية العربية في أوربا والولايات المتحدة، لأمون شيلوح: **The theory of music Arabic writings** (c900-1900): Descriptive catalogue of Europe and U.S.A. by Amon Shiloah, München, Germany, 1979. وقد حقق **رسالة الموسيقى** ليحيى المنجم أول مرة، المجمع العلمي العراقي سنة 1950. ثم حققها تحقيقا علميا، كل من الدكتور زكرياء يوسف، 1964، في كتابه المذكور، والدكتور يوسف شوقي بعنوان : **رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغاني** تحقيق وشرح ودراسة، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1976.

36) زكرياء يوسف، **رسالة في الموسيقى**، ص.7. **وموسيقى الكندي** : دراسة مقارنة لآراء الكندي الموسيقية، بغداد، 1962، ص.21.

37) Collangettes, Etude sur la musique arabe , in **Journal Asiatique ser: 10, t.8, 1904**; pp. 162-168. **Curt Zachs, The rise of music in the anciant world, East and** West, 1943,pp.280-286. يوسف شوقي، رسالة ابن المنجم في الموسيقى... ص. 87-88. انظر الهامش 33.

. غير أن أهم من كشف عن الجانب الموسيقي في الأغاني والموسيقى العربية القديمة، الباحث البريطاني هنري جورج فارمر Henry Georges Farmer (1882 ـ 1965) . فهو الذي كشف عن كنوز الموسيقى العربية، وكرس حياته لدراسة تاريخ الموسيقى العربية، ودافع عن أصالتها، فألف عدة كتب، وكتب العديد من الأبحاث فيها[38] . وقد دافع فارمر في مؤلفاته العديدة عن المدرسة العربية القديمة في الموسيقى، ورد على الذين يدعون عدم وجود تلك المدرسة العربية الأصيلة. هذه المدرسة العربية الأولى لم تتأثر بالموسيقى الفارسية أو اليونانية، وهي التي يمثلها إسحاق الموصلي. وعليها بنى الأصفهاني كتابه.

ومنذ الثلاثينات من القرن العشرين والأبحاث تتوالى في الجانب الموسيقي في كتاب الأغاني، وبالخصوص لما ظهرت رسالة يحيى بن علي المنجم في الموسيقى. فقد حققت عدة تحقيقات كما رأينا. وقد خصص لها الدكتور شوقي يوسف كتابا كبيرا وهاما، وأسهب في شرح الرموز الموسيقية، وبخاصة آلة العود التي بنيت عليها المدرسة القديمة. وما قام به المؤلف هنا ينم عن دراية واسعة ودقيقة بالموسيقى العربية وتاريخها، بل وملما بعلم الموسيقى المقارن.

وبعد يوسف شوقي، جاء باحث آخر في تراث الموسيقى العربية، هو غطاس بن عبد الملك خشبة، وألف كتاب، «الموجز في شرح مصطلحات الأغاني»[39]، ودقق كثيرا في الأمور التي جاء بها يوسف شوقي وإن اعتبر تحقيق يوسف شوقي فيه كثير من الإطناب.

وهكذا ساهمت هذه الكتب وهذه الأبحاث الدقيقة في توضيح ما كان مستغلقا، ولعدة قرون، في كتاب الأغاني من المصطلحات الموسيقية. ومع ذلك فإن المؤلفات التي اهتمت بالجانب الموسيقي في الأغاني تبقى قليلة إذا ما قورنت بالتي وضعت حوله في الجوانب الأدبية والتاريخية.

38) وضع يوسف شوقي فهرست مؤلفات فارمر في كتابه، **رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976. وقد أحصى له ثمانين بحثا، بين كتاب ومقالة، من ص.43 إلى 75. وهناك فهرست مفصل أكثر لمؤلفات فارمر في كتاب خاص للمؤلفات الموسيقية العربية بعنوان : **الموسيقى العربية في اللغات الأوربية** Wilhelm J. Krüger-Wust, **Arabiche Musik in. Europ ischen Sprachen**: Eine bibliographie, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, Germany, 1983. وقد أحصى له 179 بحثا، ما بين كتاب ومقالة، من ص. 26 إلى 35.

39) غطاس عبد الملك خشبة، **كتاب الموجز في شرح مصطلحات الأغاني**، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1979.

ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن عند النظر في الجانب الموسيقي في كتاب الأغاني، هو تركيزه على طريقة الموصلي القائمة على العود العربي فقط، ذي الأوتار الأربعة : البَم، والمَثْلَث، والمَثْنَى، والزِّير. فلم يتحدث عن الطريقة الحديثة في الموسيقى التي كانت منتشرة في عصره، ولحنت بها الألحان وغنيت بها الأشعار، ثم إنها كانت متعايشة مع المدرسة الموسيقية القديمة. ومن الأبحاث التي تهتم من حين لآخر بالجانب الموسيقي في الأغاني، نذكر كتابا هاما، وضعه الباحث، جورج ديميتري ساوا George Dimitri Sawa [40]. حاول أن يفصل فيه القول، في المقارنة بين المدرسة الغنائية القديمة والمدرسة الحديثة، بالاعتماد على تحليل كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وتحليل كتاب الموسيقى الكبير للفارابي.

لقد علل الأصفهاني نفسه سبب ذلك كما رأينا. فكتابه كان يهدف أصلا إلى تعويض كتاب الأغاني الكبير لإسحاق الموصلي. وكان هذا الكتاب يقوم على أساس المدرسة القديمة، أي، على العود العربي، ذي الأوتار الأربعة. وأن طريقة إسحاق هي التي كانت سائدة على طريقة المهدي (ـ 224 هـ) كما يقول الأصفهاني : «إذ أن مذهبه «أي إسحاق» هو المأخوذ به اليوم دون مذهب من خالفه مثل إبراهيم بن المهدي ومخارق وعلوية وعمرو بن بابة ومحمد بن الحارث بن بسخنر ومن وافقهم، وقد اطرح ما قالوه الآن وترك وأخذ الناس بقول إسحاق»[41]. ويؤكد هذا الرأي كارل بروكلمان عندما تحدث عن إبراهيم الموصلي بقوله : «وزاول إبراهيم الموسيقى مزاولة الشغف بها والولوع بحبها. بيد أنه أثر عنه أنه جدد بعض فنونها، وأدخل عليها تحسينات كثيرة. ولكن مدرسة إبراهيم الموصلي «الكلاسيكية» غلبت ثانية على ابتداعات إبراهيم بن المهدي»[42]. وإذا كانت هذه الأدلة التاريخية كافية لقبول اعتماد الأصفهاني على المدرسة الغنائية القديمة دون الحديثة، فإن نزوع الأصفهاني نحو الأمويين وانتسابه إليهم، قد يجعل اكتفاءه بالألحان القديمة داخلا في الصراع الذي كان معروفا في ذلك الوقت بين الأمويين والعباسيين. لقد كانت للأصفهاني علاقات خفية بين الأمويين في الأندلس.

40) George Dimitri SAWA; **Music Performance Practice In The Early Abbasid Era**; 132-320 AH750-932 AD Ponctifical Institut Of Mediaeval Studies, 1989.

41) **الأغاني**، ص. 1/5.

42) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة، الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1962، ص:3/63.

فقد كان الحكم المستنصر يرسل له العطاءات سرا، بل وأرسل له الأصفهاني كتابه الأغاني قبل أن يظهر في العراق[43].

3 . القراءة الأدبية

المقصود بالقراءة الأدبية هنا هي تلك التي وجدت أن كتاب الأغاني يدور حول الأدب العربي وتاريخه بالمعنى الواسع لتاريخ الأدب. فقد اعتبر ديوان العرب من حيث الألحان والأشعار والأخبار، ويقدم صورة عامة عن الحياة العربية من خلالها. فمنذ ظهور كتاب الأغاني وهذه النظرة الأدبية التاريخية العامة ترسخ تقاليدها وتوجه قراءة الأغاني. فالمختصرات الأولى للأغاني قامت على هذا الأساس، بحيث كانت تحذف الأسانيد والألحان، وتحتفظ فقط بالأشعار والأخبار، والمؤلفين وحياتهم وأخبارهم.

منذ مختصر ابن واصل الحموي في القرن الخامس الهجري، والمختصرات التي تلته قديما وحديثا، وكتاب الأغاني يعتبر مصدرا من مصادر الكتب العربية وتاريخها، حتى إن جل الكتب التي وضعت في تاريخ الأدب العربي قد اعتمدت عليه، كلا أو بعضا. كما أن هناك من وسع من موضوع الكتاب ليشمل الحضارة والثقافة العربية، مثل كارل بروكلمان في كتابه عن تاريخ الأدب العربي[44].

منذ كتابات المستشرقين الأولى التي ظهرت في القرن التاسع عشر، حول كتاب الأغاني، وكذلك الكتابات العربية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين والتأليف في تاريخ الأدب العربي يتوالى معتمدا على كتاب الأغاني على أنه مصدر هام في كتابة التاريخ الأدبي العربي. وهكذا اعتبر من أغلب المستشرقين كتابا في تاريخ الأدب العربي ومصدراً أساسياً من مصادره.

من المستشرقين الأوائل الذين اهتموا بكتاب الأغاني، المستشرق الفرنسي كاترمير Quatremere, E.M. (1782 ـ 1857)، الذي بدأ في ترجمة بعض أجزائه إلى اللغة الفرنسية، في المجلة الأسيوية، سنة 1835 . فقد اعتبر كتاب الأغاني بأنه أفضل ما ظهر في نوعه، وأنه

43) **الأغاني**، ص: 1/34 (تصدير). **نفح الطيب للمقرئ**، ج361/1.
44) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ص .69.

منجم غني وخصب من الأشعار والأخبار[45]. كما انصب الاهتمام في البداية على الجانب التوثيقي للأغاني، وعلى تتبع مصادره واستخراجها مثلما فعلوا مع كتب الأخبار والحديث. ومن هؤلاء المستشرقين الأوائل جويدي GUIDI I. [46]. الذي حاول أن يضع للأغاني فهرسا عاما ومفصلا ويستخرج ما في الأغاني من أسماء الشعراء والقبائل والأمكنة والجبال والمياه...، وبترتيب ذلك كله ترتيبا أبجديا. وكذلك الأبحاث التي اهتمت بالبحث في مصادر الأغاني مثل بحث المستشرق Zolondek Leon حول «مسألة مصادر كتاب الأغاني». والعمل الذي قام به المستشرق الألماني فلايشهامر مانفريد Fleischhammer Manfred [47] حول مصادر كتاب الأغاني كذلك.

أما ريجيس بلاشير Regis Blachere (1900 ـ 1973). فقد اعتبره مصدرا أساسيا في الشعر والنثر العربيين، وأنه ديوان الشعر ومصدر للأخبار من الدرجة الأولى[48]. واعتبر نيكلسون رينولد Nicholson Reynold A كتاب الأغاني، في كتابه «تاريخ أدب العرب»، كتابا في الشعر العربي عامة حتى عصر الأصفهاني[49]. واعتبره كذلك شارل بيلا Charles Pella في كتابه عن «اللغة العربية وأدبها»، كتابا في تاريخ الأشعار العربية المغناة، وأنه مصدر ثمين في دراسة الأدب والمجتمع في القرون الأولى من الإسلام[50]. ويعتبره أندريه ميكيل Andre Miquel كتابا في التاريخ الأدبي بالمعنى الواسع للكلمة [51].

45) Quatremere, E.M. Memoire sur l'ouvrage intitulé 'Kitab al-agani. c'est à dire 'Receuil de chansons **in journal Asiatique**, 1835, pp. 387, 395. وقد ترجم بعض الأجزاء من الأغاني تباعا في هذه المجلة بعد أن قام بدوره بحذف الأسانيد، حتى يكون مستساغا من القارئ الفرنسي كما قال. ويشير إلى أن أحد العلماء، وهو RAIGE هو الذي أحضر معه نسخة من مخطوطة الأغاني بعد الحملة الفرنسية على مصر.

46) Guidi I. **Kitab Al-Agani**. E.J.Brill, Leide, 1900.

47) Fleischhammer Manfred, **Quellenuntersuchungung zum Kitab Al-Agani**, Habilitationsschrift, Halle, (Saale). 1965.

48) Blachere Regis, **Histoire de la littérature Arabe, des origines a la fin du XV siècle de j.c.** Paris, 1952, p. 138.

49) Nicholson Reynold A. **A literary history of the Arabs**.Cambridge, University press. 1953, p 347

50) Pella Carles, **Langue et littérature Arabe**. Armand Collin, Paris. 1970,p. 152.

51) Miquel Andre. **La Geographie humaine du monde Musulman jusqu'au milieu du siècle**, Paris la Hay, 1967,p.

وكذلك اعتبره كل من فؤاد سوزكين وفرانشيسكو جابريلي(52). في حين اعتبره خالدوف Khalidov, A.B (53). الذي ترجم بعضا من كتاب الأغاني إلى اللغة الروسية، كتابا عاما في الأغاني والأشعار العربية(54). غير أن أهم من اختص في أبي الفرج الأصفهاني وفي كتابه الأغاني بخاصة، الباحثة السويسرية، هيلاري كليباتريك فاردنبورج Hilary Kilpatrik Waardenburg. فهي منذ السبعينات وهي تنشر أبحاثا قيمة حول الأصفهاني ومؤلفاته(55).

أما الكتابات العربية حول الأغاني فقد ركزت منذ ظهور كتاب **تاريخ آداب اللغة العربية**، لجورجي زيدان في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، على الجوانب الأدبية والتاريخية في الأغاني. فقد حاول طه حسين أن يقرب إلى الناشئة العربية الأدب العربي القديم، بإعادة كتابة الأغاني، أو بالاعتماد عليه، بلغة عربية حديثة، منبها إلى ما في الأغاني من الجوانب الفنية واللغوية والأسلوبية والتاريخية. وتجلى ذلك في كتابه **حديث الأربعاء**، الجزء الأول والثاني. وتوالت التأليفات حول الأغاني في الجوانب الأدبية والتاريخية والنقدية إلى اليوم. كما أشارت إليه الكتب الأدبية العامة التي تناولت الأدب العربي بصفة عامة. غير أن الدراسات والأعمال التي وضعت حول كتاب الأغاني هي التي ستعطينا صورة واضحة عن مدى اهتمام الأعمال العربية بالجوانب الأدبية والنقدية والتاريخية والتوثيقية. ومن أهم الأعمال والأبحاث التي وضعت حول الأغاني في هذا المجال، نذكر المؤلفات التالية :

ـ النقد في كتاب الأغاني : شوقي ضيف، رسالة جامعية، مخطوطة، 1939.

(52 Sezgin Fuat, Geschichte des Arabischen, Bd. 1, 1967, p.38. Gabreli Francesco, **La letteratura Araba**, Florence-Milan, 1967,p. 178.

(53 Khalidov, A.B, **Abul Faradzh al-Isfahani**, Kiniga Pesen, Moscow, 1967,P.178.

(54 Kilpatick Hilary, Abul-Farag's profiles of poets : A 4th/10th century essay at the history and sociology of Arabic literature . in **Arabica, tome XLIV**. Leiden 1997. (pp.94-128) p.94.

55) نشرت هيلاري كيلباتريك فاردنبورج Hilary Kilpatrik-Waardenburg بحثها عن **كتاب أدب الغرباء** لأبي الفرج الأصفهاني سنة 1978 بعنوان : The Kitab Adab-al-Guraba of Abul-Farag al-Isfahani, in Edi-sud-Aix-eovence, 1978, pp. 127-135 ومن أبحاثها الأخيرة نذكر : صورة الشعراء عند أبي الفرج في تاريخ وسوسيولوجية الأدب العربي في القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي. Abul-Farag's Profiles of poets, A 4th/10th century essay at the history and sociolgiy of arabic literature,**in Arabica, tome XLIV 1997**. pp. 94-128.

- دراسة الأغاني : شفيق جبرى، دمشق، 1370 / 1951 .
- أبو الفرج الأصفهاني وكتابه الأغاني : محمد عبد الجواد الأصمعي، القاهرة، 1951 .
- أبو الفرج الأصفهاني : شفيق جبرى، بيروت، 1955 .
- شروح الأصفهاني في كتاب الأغاني : طلال سالم الحديثي وكريم علكم الكعبي، بغداد، 1968 .
- صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني الراوية : محمد أحمد خلف الله، القاهرة، 1968 .
- السيف اليماني في بحر الأصفهاني صاحب الأغاني : وليد الأعظمي .
- دراسة كتاب الأغاني ومنهج مؤلفه : الدكتور داود سلوم، بغداد، 1968 .
- أبو الفرج الأصفهاني ناقدا : محمد خير شيخ موسى، رسالة د.د.ع مخطوطة، مكتبة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1980 .
- أبو الفرج الأصفهاني، وكتابه الأغاني، منهجه في دراسة الشعراء : رسالة مخطوطة، مكتبة كلية التربية، جامعة الفاتح، طرابلس الغرب، 1989 .
- مصادر أبي الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني، وقيمتها في الدراسات الأدبية : عبدالله علي الصويعي، أطروحة مخطوطة، مكتبة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1996 .
- مفهوم المؤلف في التراث النقدي، أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني نموذجا : قاسم بيكراوي، رسالة د.د.ع، مخطوطة، مكتبة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1999 .

وهناك أبحاث متفرقة اهتمت ببعض الجوانب الأدبية والتاريخية والنقدية في كتاب الأغاني يصعب حصرها .

هل هناك ما يجمع كل هذه الموضوعات الفرعية المختلفة والمتنوعة؟ لقد انتبه كارل بروكلمان[56] مبكرا، إلى الموضوع الأساسي الذي يعبر عنه كتاب الأغاني، فاعتبره كتابا في الحضارة والثقافة. والحق أن كتاب الأغاني يمثل جماع الممارسات والسلوكات والتعبيرات بمختلف أنواعها التي عرفتها الحضارة العربية والإسلامية حتى القرن الرابع

56) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب**، ج.3، صنف الأغاني ضمن كتب الحضارة.

الهجري. وهو العصر الذي اعتبره آدم ميتز[57]، بحق، عصر النهضة العربية. يبدو أن الذي يجمع الغناء والأشعار والأخبار والأحداث والتاريخ والأنساب والسياسة والحكي واللغة والأجناس والأقوام والأديان والفضاءات العربية المختلفة، من مكة والمدينة والكوفة والبصرة وبغداد وحلب وفارس والشام وغيرها، وكذلك الأزمنة المختلفة وغير ذلك مما يعبر عن مختلف السلوكات الإنسانية، هو ما يمكن أن يعبر عنه بالبعد الثقافي الذي عبر عنه الأغاني في مختلف تجلياته. إن الأغاني ليس ديوان العرب في الغناء والأشعار فقط، بل هو ديوانهم الثقافي الذي يسع كل السلوكات والتعبيرات الفنية والجمالية العربية والإسلامية.

57) آدم ميتز Adam Metz، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**، أو عصر النهضة في الإسلام، Die Renaissance des Islam، ظهرت الطبعة الألمانية الأولى سنة 1922. نقله إلى العربية، محمد عبد الهادي أبو ريدة، الطبعة الأولى 1940، ط.2، 1947، ط. الثالثة منقحة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957.

الفصل الثاني

نسق كتاب الأغاني وتحقيبه

1 . نسق كتاب الأغاني

أشرنا في موضوع كتاب الأغاني إلى أن الأصفهاني كان يريد وضع كتاب يعوض به كتاب الأغاني الكبير لإسحاق الموصلي، الذي وُضع عنه. ولكي يقوم الأصفهاني بهذه المهمة الشاقة، كما ذكر، تطلب منه ذلك معظم حياته، أي خمسين سنة. فلابد في مثل هذا العمل الكبير، وفي مثل هذه المدة الطويلة من إنجازه، أن يتعرض للانقطاع ويقع فيه التكرار أو يحصل له فيه النسيان، وبالتالي لايفي بكل الوعود التي قطعها على نفسه في مرحلة من مراحل تأليفه. كل هذه المآخذ كانت وليدة هذه المدة الطويلة التي استغرقها تأليف الكتاب، وهي خمسون سنة. ومن الصعب أن نطلب من مثل هذا العمل ألا تشوبه شائبة. وقد انتبه جل من درس كتاب الأغاني إلى هذه المآخذ. غير أن أهم من وقف عندها ودققها، هو داود سلوم في كتابه، «دراسة الأغاني ومنهج مؤلفه»[1]. فقد تتبع الكتاب من أوله إلى آخره، واستخرج ما يوجد فيه من تكرار لبعض المغنين والشعراء والأحداث والأخبار. كما تنبه إلى ما كان قد وعد به في مرحلة من مراحل الكتاب ولكنه لم يف بذلك فيما بعد. بالإضافة إلى بعض الشعراء المشهورين الذين لم يترجم لهم، وإن جاء ذكرهم في الكتاب مراراً، مثل الشاعر المشهور أبي نواس. فاضطر ابن منظور (ـ 630 هـ) صاحب لسان العرب، إلى وضع جزء خاص بترجمة أبي نواس. وهذه الترجمة مثبتة في كتابه، «مختار الأغاني في الأخبار والتهاني»، الجزء الثالث. وألحقَت بعض الطبعات هذا الكتاب بالجزء الخامس والعشرين من الأغاني[2].

1) داود سلوم، **دراسة كتاب الأغاني ومنهج مؤلفه**، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1985 . الطبعة الأولى، بغداد 1969 .

2) **الأغاني**، لأبي الفرج الأصفهاني، 365 هـ 586 م، شرحه وكتب هوامشه : الأستاذ عبد أ. علي مها والأستاذ سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط.1. 1986 . ملحق كتاب الأغاني، أخبار أبي نواس، للعلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، صاحب لسان العرب.

كل هذا كان وليد البحث التوثيقي الدقيق، الذي كان يسعى إلى الوصول إلى نص للأغاني يكون ثقة وعمدة في يد القراء والباحثين. ولن ينتهي مثل هذا البحث التوثيقي ما دامت تظهر من حين لآخر وثائق جديدة عن الأغاني؛ ذلك أن كل جيل يقرأ كتاب الأغاني الذي انتهى إليه. وما سقوط ترجمة أبي نواس من النسخ المتوفرة حالياً إلا دليل على عدم استكمالنا للنص الأصلي. فالأصفهاني يشير في الأغاني إلى ما يوحي بترجمته لأبي نواس. فقد ذكر مثلاً في الجزء العشرين من الأغاني، «أخبار أبي نواس وجنان خاصة، إذ كانت أخباره قد أفردت خاصة»[3]. وربما يدل هذا على ضياع الجزء الخاص بأبي نواس، أو لم يظهر بعد. كل هذا مهم جدا ولكنه لا يؤثر في متن الكتاب ومادته كثيراً. والذي يهمني بالأساس هنا هو هذا المنجز من الأغاني، والذي أصبح عمدة الباحثين، ونطمئن إليه في جملته، كما نعتمد على النتائج المستخرجة منه. هذا المنجز الذي ترجم فيه لعدد كبير من المغنين والمغنيات والشعراء والشاعرات، وذكر فيه الخلفاء وعامة الناس والأخبار والوقائع، حتى إننا نجد من الباحثين من اختص فقط في فهرست ما جاء في الأغاني من الشعراء والمغنين والأماكن والقبائل، وغير ذلك، مثل المستشرق جويدي[4].

إن هذه المادة الغنائية الشعرية والتاريخية والإخبارية واللغوية، كانت تعبّر كلها عن الممارسة الثقافية والحضارية للأمة العربية والإسلامية، منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي. هي مادة كبيرة في حجمها ومتنوعة في فنها وطرق تعبيرها، وواسعة في تغطيتها لفضاءات عربية إسلامية. فقد شملت العالم العربي والإسلامي في المشرق، وغطت الأماكن الحضارية والثقافية العربية والإسلامية المشهورة في الجزيرة العربية واليمن والشام والعراق وما بين النهرين وفارس وغيرها من الأماكن التي كانت لها علاقة بالعالم الإسلامي آنذاك. لقد غطى الأغاني الحواضر العلمية والثقافية العربية والإسلامية التي كانت مشهورة، مثل مكة والمدينة والكوفة والبصرة وبغداد وحلب ودمشق وحواضر فارسية وغيرها. كما غطى كذلك مدة زمنية طويلة شملت العصر الجاهلي والإسلامي والأموي وجزءاً كبيراً من العصر العباسي، أي حتى القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي.

3) **الأغاني**، الجزء العشرون، ص. 61 - 73.

4) جويدي، **فهرست كتاب الأغاني** I. GUIDI. Tables Alphabetiques du KITAB AL-AGANI, E.J. Brill, Leide, 1900.

هذا الإنتاج الفكري والفني والجمالي، أو الثقافي، قد وضع في نسق عام يجمعه وينتظم فيه. ولاشك أن انتظام هذه المادة الثقافية في إطار نسقي هو الذي ساعدها على التوالد بالشكل الذي جاءت به، وبالحجم الذي وصلت إليه. ولعل ذلك الانتظام النسقي هو الذي جعل كل من يقرأ كتاب الأغاني يعجب به، أو يعجب بفوضاه المنظمة. فلولا وجود نسق يوجه هذه المادة ويتحكم فيها لما استطاعت أن تفصح عن كل ذلك الثراء الفني والفكري والثقافي الذي يأخذنا عندما نقرأ الأغاني.

ولتوضيح كيف تولدت المادة الثقافية في الأغاني، سنشيد النسق العام الذي يؤطر الكتاب بشكل عام، من البداية إلى النهاية. فهذا النسق هو الذي كان يجمع أشتات الكتابة، ويوزعها في الكتاب، كما كان يشد إليه الكتابة عندما ينساق المؤلف مع استطراداته، ويطلق العنان لتداعياته التي كان يقصد إليها، ويدرك أهميتها في جعل كتابه غير ممل كما صرح بذلك في قوله: «فلو أتينا بما غنّي به في شعر شاعر منهم ولم نتجاوزه حتى نفرغ منه، لجرى هذا المجرى، وكانت للنفس عنه نبوة، وللقلب منه ملّة، وفي طباع البشر محبة الانتقال من شيء إلى شيء، والاستراحة من معهود إلى مستجد. وكل منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتَقل عنه، والمنتظر أغلب على القلب من الموجود. وإذا كان هذا هكذا، فما رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوقة، وجدّ إلى هزل، أنشط لقراءته وأشهى لتصفح فنونه، ولاسيما والذي ضمّناه إياه أحسن جنسه، وصفو ما ألف في بابه، ولباب ما جمع في معناه.»[5].

ولعل أهم ما يميز الأصفهاني في كتابه، هو أنه كان يشتغل بحرية واسعة، بحيث تمثلت هذه الحرية في الاستطراد الواعي والمقصود، أحياناً، والانتقال من موضوع إلى آخر في دائرة النسق العام الذي كان يتحكم في الكتاب. وهذه الحرية هي التي جعلت الأصفهاني لا يتورع في طرق جميع الموضوعات، مادامت تعبر كلها عن مختلف المظاهر الثقافية العربية والإسلامية. وهذه الحرية هي التي جعلت الكتاب يتسع للكل ويسع الكل. لم يكن النسق العام في الكتاب نسقاً تحكمياً، ولكن الأصفهاني جعله ليحدد به موضوعه الواسع، ويسمح له في نفس الوقت بأن يستوعب مختلف الموضوعات التي يريد الحديث عنها. وتلك سمات النسق الثقافي الذي يريد التعبير عن

5) **الأغاني**، ج1، /ص.4.

مختلف الممارسات التعبيرية الفنية والإخبارية والفكرية الإنسانية، كما عبرت عنها الممارسة العربية والإسلامية في الموضوعات والمراحل التي تحدث عنها. لقد ساعدته تلك الحرية على الانسياق مع تداعياته التي كان يعتبرها ضرورية، لأنها تساعده على استحضار الألحان والأشعار والأخبار والأحداث والوقائع والمراجع والأسماء والأماكن وغيرها. كما أنه لا يتورع في ذكر كل ذلك، ولو في غير محله أحياناً، لما له من قيمة فنية أو أخلاقية أو تاريخية أو دينية، أو لغوية. لقد جعلت هذه الحرية من كتاب الأغاني فضاءً لتعدد الأصوات واللغات والآراء كيفما كانت، ولكنها تحمل قسطاً من القيمة الفنية أو الفكرية، لابد من ذكرها لأنها تعبر عن قيمة ثقافية في النهاية في نظر المؤلف.

النسقُ العامّ للكِتَاب : النّسقُ الثّقَافِي

يذكر الأصفهاني بانه سيضع كتاباً يجمع فيه الألحان والأشعار والأخبار التي صاحبت ذلك، وأنه سينتقل من موضوع إلى آخر، ومن جد إلى هزل، وأنه سيضع كتاباً عمدة في بابه. وذلك لكي يعتمد عليه الناس في الاحتفاظ على ذاكرتهم الغنائية والفنية والشعرية، وبالتالي الاحتفاظ على هويتهم الفنية والجمالية التي تجعلهم يتذوقون ويطربون لما يعبر عن ذواتهم وأحاسيسهم، ويعبر كذلك عن ثقافتهم العربية والإسلامية. فقد تبين لأحد رؤساء الأصفهاني، المهلّبي، أن الألحان والأشعار التي تنسب إلى إسحاق الموصلي قد وقع فيها تحريف، مما أدى إلى إفساد الذوق العام، ومن ثم انحراف الهوية العربية الفنية عن جادتها. فأخذ الأصفهاني على عاتقه أن يعيد ترتيب الهوية الفنية العربية ويقيمها على أسس عربية وإسلامية سليمة وأصيلة، وتكون مرجعاً للجمالية العربية الإسلامية، ومرجعاً لثقافتها في النهاية. كان الأصفهاني إذاً يقوم بتأصيل الأسس الفنية الخاصة بالثقافة العربية والإسلامية آنذاك. فقد جمع الألحان العربية القديمة وأشعارها لتكون ديواناً للعرب في الألحان والأشعار.

. نواةُ النّسَقِ العَام

يذكر الأصفهاني أنه كان يريد جمع الأصوات أو الألحان المشهورة التي كان يتغنى بها العرب. وأن الخليفة هارون الرشيد كان قد طلب من المغنين أن يجمعوا له المائة الصوت المختارة، ثم يختاروا منها العشرة المفضلة، ثم ينتقوا منها الألحان الثلاثة المشهورة. وجاء الواثق بالله بعده، فأمر بأن يختار منها ما هو أفضل. يقول أبو الفرج :

« فصدّر كتابه هذا، وبدأ فيه بذكر المائة الصوت المختارة لأمير المومنين الرشيد - رحمه الله تعالى - وهي التي كان أمر إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح بن العوراء باختياره له من الغناء كله. ثم رفعت إلى الواثق بالله - رحمة الله عليه - فأمر إسحاق بن إبراهيم بأن يختار له منها ما رأى أنه أفضل مما كان اختير مقدماً، ويبدل ما لم يكن على هذه الصفة مما هو أعلى منه وأولى بالاختيار. ففعل ذلك، وأتبعَ هذه القطعةَ مما اختاره غير هؤلاء من متقدمي المغنين وأهل العلم بهذه الصناعة من الأغاني، وبالأصوات التي تجمع النغم العشر المشتملة على سائر نغم الأغاني والملاهي، وبالأرمال الثلاثة المختارة، وما أشبه ذلك من الأصوات التي تقدم غيرها من الشهرة، كمدن معبد، وهي سبعة أصوات، والسبعة التي جعلن بإزائها من صنعة ابن سريج، وخيّر بينهما فيها، وكأصوات معبد المعروفة بالقابها، وزيانب يونس الكاتب، فإن هذه الأصوات من صدور الغناء وأوائله وما لا يحسن تقديم غيره أمامه. وأتبع ذلك بأغاني الخلفاء وأولادهم، ثم بسائر الغناء الذي عرف له قصة تستفاد وحديثاً يستحسن؛ إذ ليس لكل الأغاني خبر نعرفه، ولا في كل ما له خبر فائدة، ولا لكل ما فيه بعض الفائدة رونق يروق الناظر ويلهي السامع »[6].

يبدو أن النسق الذي سينتظم فيه الأغاني واضح من كلام المؤلف السابق. ويمكن القول بأن هذا النسق يتسم بخاصيتي الانغلاق والانفتاح؛ فهو منغلق، لأنه يريد أن يركز على الجانب الغنائي والشعري أساساً. وهو منفتح، لأنه لايريد أن يقف عند الغناء والشعر فقط بل ينفتح على أنساق أخرى مختلفة ومتنوعة، كالأخبار والأحداث والوقائع التي لها علاقة بتلك الألحان أو تلك الأشعار، أي أنها في تعالق مع النسق الأصلي الغنائي والشعري. وبهذا يكون كتاب الأغاني قائماً على نسق عام، أو نسق مركزي، أو النسق الإطار أو نسق الأنساق من جهة، وقائما كذلك على أنساق فرعية تولدت من النسق العام وتغنيه في نفس الوقت. وبهذا يمكن أن نصف نسق الأغاني في النهاية بأنه نسق متعدد Polysystem [7].

يمكن تحديد العناصر التي يتكون منها النسق العام لكتاب الأغاني فيما يلي :

أ - المائة الصوت المختارة، التي جمعها المغنون للرشيد، واتفقوا عليها أيام الرشيد والواثق بالله. واعتبرت بذلك مدار الغناء العربي القديم والأصيل.

6) **الأغاني**، 1/2-3.

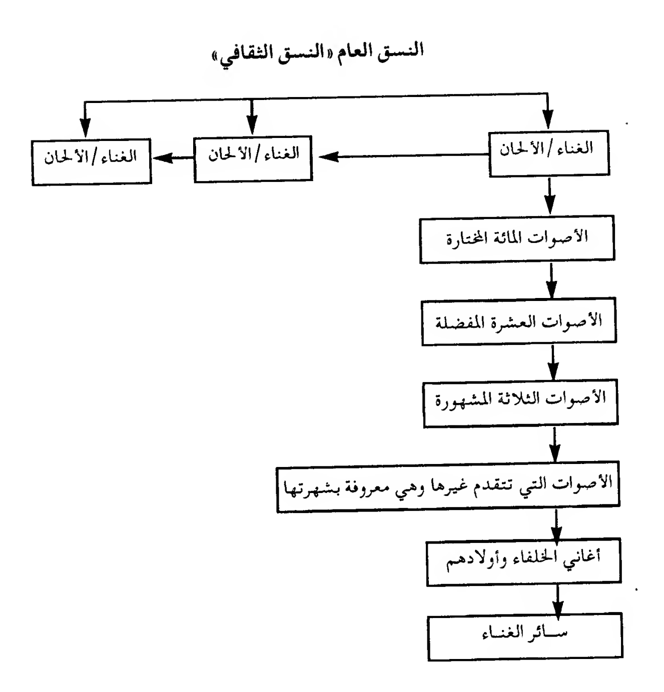
7) انظر الفصل الخاص بالنسق في هذا البحث.

ب ـ الأصوات العشرة التي انتقيت من هذه المائة الصوت المختارة، واتفق كذلك على أفضليتها عند المشهورين من المغنين، أصحاب الصنعة.
ج ـ الأصوات الثلاثة الأولى المشهورة التي تتقدم كل الأصوات. وبها سيبدأ الأصفهاني كتاب الأغاني.
د ـ الأصوات التي تتقدم غيرها، وهي معروفة بشهرتها.
هـ ـ أغاني الخلفاء وأولادهم.
و ـ سائر الغناء الذي عرف له قصة تستفاد وحديث يستحسن.

يقوم هذا النسق على أساس تنازلي؛ من الخاص إلى العام، أو على أساس تراتبي يعطي الأولوية للألحان المشهورة، والمعترف لها بأفضليتها وبقيمتها الفنية والجمالية. ثم تأتي بعد ذلك الألحان التي تتبعها في الشهرة، من حيث قيمتها الفنية، والمعترف لها بذلك أيضاً من طرف أصحاب الصنعة. وتأتي بعد ذلك ألحان الخلفاء وأولادهم الذين عرفوا بألحانهم. وبعد ذلك كله يأتي سائر الغناء. وبهذا يكون صاحب الأغاني قد جمع في كتابه كل الألحان كما قال من قبل. وهذا التراتب الذي اتبعه في كتابه سمح له بأن يجمع مختلف الألحان العربية المعروفة والمتداولة بين الناس؛ الرفيعة والمشهورة منها، وكذلك العامة منها، والسائرة بين الناس. فكل لحن سيجد مكانه الذي يستحقه في المنظومة الغنائية العربية التي يحرص الأصفهاني على جمعها، ما دام صوتاً متداولاً بين الناس. وكان الأصفهاني يحتكم في كل ذلك إلى مبدأ الجودة الفنية، والشهرة المعروفة، وكذلك مبدأ التداول. لقد كان البعد الفني والجمالي هو الأساس المعتمد عند الأصفهاني، ولكنه لم يهمل المشهور والمتداول، حتى يقدم في كتابه كل ما كان يشكل الذوق الفني والجمالي عند العرب، أي ما يعبر عن ثقافتهم الفنية في رفعتها وجودتها وشهرتها وتداولها. وسيكون لاحتكام الأصفهاني إلى البعد الفني والجمالي ما يميز كتابه، ويوجهه نحو مراعاة الاعتبارات النوعية للإنتاج الفني فقط. لذلك لم ينظر إلى الاعتبارات الشخصية أو السياسية أوالسبق الزمني أو إلى الجاه والسلطة أو إلى القبيلة. وهذا ما سيؤثر على التحقيب الذي سيتبعه الكتاب كذلك، بحيث سيخضع بدوره إلى البعد الفني والجمالي أساساً. وهذه ميزة أخرى ستميز هذا الكتاب.

ويمكن التمثيل للنسق العام للكتاب بالترسيمة التالية:

النسق العام «النسق الثقافي»



انطلق الكتاب إذاً من الأصوات الثلاثة المشهورة لكل من معبد في شعر ابن قطيفة، وابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة، وابن محرز في شعر نصيب[8]. ثم أخذ يترجم للشاعر أولاً ثم للمغني بعده. وهكذا ابتدأ بالشاعر ابن قطيفة، ثم المغني معبد بعده، فالشاعر عمر ابن أبي ربيعة والمغني ابن سريج، ثم الشاعر نصيب والمغني ابن

8) الأغاني، 12/1.

محرز بعده. وبعد أن انتهى من هذه الأصوات الثلاثة وشعرائه، بدأ في ذكر الأصوات المائة المختارة، فعرض للأصوات العشرة المفضلة. ثم ذكر الأصوات التي تتقدم غيرها نظراً لشهرتها المعروفة. وبعدها ذكر أغاني الخلفاء وأولادهم، ثم سائر الغناء. وبهذا يكون الأصفهاني قد التزم بالتراتب الذي بنى عليه كتابه. كان يترجم للشاعر الذي قيل في شعره صوت من تلك الأصوات، فيترجم للشاعر أولاً ثم للمغني بعده تباعاً، حتى انتهى من الأصوات المائة المختارة التي كان يريد جمعها، إلى حدود الجزء الثاني عشر. غير أنه ذكر تسعاً وتسعين صوتاً فقط، ولم يذكر الصوت المائة. وغالباً ما يذكر بأن ذلك الصوت المائة ربما يوجد في شعر أبي نواس الذي لم يكشف عنه بعد كما ذكرنا من قبل. وقد انتهى من ذكر الأصوات المختارة المائة عند الجزء الثاني عشر من الكتاب. وبعدها بدأ يذكر فقط الأصوات المعروفة المتداولة، ويترجم لأصحابها من الشعراء والمغنين حتى نهاية الكتاب، أي الجزء الرابع والعشرون.

وعندما نتساءل عن الطريقة التي يعرض بها الأصفهاني هذه الأصوت المائة المختارة في الكتاب، فإننا نجده بعد أن ذكر الأصوات الثلاثة المشهورة والأصوات العشرة المفضلة، وبعض أصوات الخلفاء وأبنائهم، لايتبع طريقة معينة في ذكر باقي الأصوات المائة المختارة، أو سائر الأصوات. يبدو أن الأصفهاني كان على دراية تامة بالأصوات المائة المختارة وبالأصوات الغنائية المتداولة، ولكنه كان يستحضر إحداها دون تمييز بينها بشكل عفوي عند نهاية الحديث في كل ترجمة للشاعر أو المغني؛ فيقول مثلاً: «صوت من الأصوات المائة المختارة»، عندما يترجم لأصحاب تلك الأصوات، أو يذكر فقط «صوت»، وهو من الأصوات العادية. فيذكر صاحب الصوت وصاحب الشعر الذي قيل فيه ذلك الصوت، ليكون منطلقاً للحديث عن الشاعر والمغني فيما بعد. وهكذا.

كان توالد الكتاب إذاً متوقفاً على ذكر صوت من الأصوات عند نهاية كل ترجمة، ولكن دون معرفة سبب تقديم هذا الصوت أو ذاك فيما يتعلق بالأصوات التي تخرج عن الأصوات التي ذكر أسباب تقديمها. حصل هذا سواء لبقية الأصوات المائة المختارة أو لكافة الأصوات المتداولة الأخرى. يبدو أن الأصفهاني كان يأخذ أي صوت يحضره عندما ينتهي من الحديث عن الشاعر أو المغني، وبدون أي اعتبار لنوع الصوت الذي يحضره أو لصاحب الشعر الذي قيل فيه ذلك الصوت. وربما هذا ما جعل الأصفهاني يسقط أحياناً في تكرار الصوت أو الشعر والشاعر. فلو كان قد التزم معياراً ما، مثل الذي التزمه في الأصوات المشهورة أو المفضلة، لما سقط في ذلك التكرار الذي لم يكن كثيراً على كل حال، ولم يؤثر في نسق الكتاب، أو في مادته.

ولعل أهم ما يترتب على هذا النسق الذي يسير عليه كتاب الأغاني هو توليد نسق جديد في الترتيب الزمني للمادة الأدبية والشعرية بخاصة. لقد دفع البعد الفني في نسق الأغاني إلى خلق تصور جديد للشعر وصاحبه، وكذلك في ترتيبه في الأزمنة الأدبية التي كانت تعرف ترتيباً خاصاً يعطي دائما الأفضلية للسابق على اللاحق. لقد خلخل هذا النسق الفني ذلك النسق الخطي[9] الذي يحترم العصور السياسية في الغالب، والتي وضعت الأدب عامة والشعراء بخاصة في طبقات ومراتب كان فيها للسبق الزمني قوته الاعتبارية. أما واعتماد الأصفهاني على الألحان التي تحمل قوة فنية أكثر، والمشهود لها بذلك من طرف أهل الصنعة الغنائية، فإن الشعر الذي قيلت فيه تلك الألحان سيرقى بدوره إلى المراتب العليا سواء كان صاحبه حديثاً أم قديماً. سيتغير إذاً المقياس التاريخي لصالح المقياس الفني. وهذا أهم ما سيميز نسق الأغاني عن أغلب الكتب الأدبية التي كانت تحاول التصنيف الأدبي انطلاقاً من المقياس الأدبي أو الشعري وحده. كان لربط الشعر بالألحان أن تولد وضع اعتباري جديد للشعر والشعراء. وهكذا أصبحت الأشعار التي قيلت فيها الألحان الجيدة تأخذ بدورها مكانة الصدارة في تشكيل الذوق الفني العام، بحيث تحظى بالحفظ والتداول أكثر من الأشعار التي لم توضع فيها الألحان. لقد جر نسق الألحان المتبع في الكتاب نسق الأشعار كذلك، ومن ثم فرض على الشعر تصنيفاً آخر يختلف عما كان معروفاً من قبل. هكذا نجد في الأغاني تحقيباً خاصاً يقوم بدوره على البعد الفني وليس على البعد الزمني أو التاريخي أو السياسي.

2. التَّحقيبُ فِي كتابِ الأَغَانِي

لقد استتبع البناء الفني في المنظومة الغنائية العربية في الأغاني بناء فنياً آخر للمنظومة الأدبية التي يتكون منها الكتاب. فإذا كانت المادة الأدبية أو التاريخية أو الدينية أو اللغوية توضع في نسق خطي أو طبقي، تعطي الأولوية للسابق دائماً، فإن كتاب الأغاني سيتخلى عن هذا التقليد ويخرج عن المتعارف في ترتيب المادة الأدبية، ويعيد تحقيبها وفقاً لقدراتها الفنية والجمالية التي شهد لها بها أهل الصناعة الغنائية. والألحان الجيدة كانت تستدعي بالضرورة أشعاراً جيدة. فما شهد أهل صناعة الغناء

9) انظر هنا محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف** : نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1996، ص. 9- 32.

الأسبقية للجودة

بلحن ما وضع في شعر رديء. فالأسبقية إذاً للجودة المعترف بها من طرف أهل الخبرة بذلك. وإذا حاولنا أن نتساءل عن الأسباب التي دعت الأصفهاني ليعتمد على النسق الفني أيضاً في تحقيبه للمادة الأدبية في كتابه، فإنه يجيبنا بأن التصور الذي وضعه لكتابه هو الذي يفرض عليه ذلك. يقول الأصفهاني: «ولعل بعض من يتصفح ذلك ينكر علينا تصنيفه أبواباً على طرائق الغناء أو على طبقات المغنين في زمانهم ومراتبهم أو على ما غني به من شعر شاعر. والمانع من ذلك والباعث على ما نحوناه علل:

منها: أنا لما جعلنا ابتداءه الثلاثة الأصوات المختارة كان شعراؤها من المتأخرين، وأولهم أبو قطيفة، وليس من الشعراء المعدودين ولا الفحول، ثم عمر بن أبي ربيعة، ثم نصيب. فلما جرى أول الكتاب هذا المجرى ولم يكن ترتيب الشعراء فيه، ألحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره. وكذلك سائر المائة الصوت المختارة، فإنها جارية على غير ترتيب الشعراء والمغنين. وليس المغزى في الكتاب ترتيب الطبقات، وإنما المغزى فيه ما ضمنه من ذكر الأغاني بأخبارها، وليس هذا مما يضرها.

ومنها: أن الأغاني قلما يأتي منه شيء ليس فيه اشتراك بين المغنين في طرائق مختلفة لا يمكن معها ترتيبها على الطرائق، إذ ليس بعض الطرائق ولا بعض المغنين أولى بنسبة الصوت إليه من الآخر.

ومنها: أن ذلك لو لم يكن كما ذكرنا لم يخل فيها -إذا أتينا بغناء رجل وأخباره وما صنف إسحاق وغيره- من أن نأتي بكل ما أتي به المصنفون والرواة منها على كثرة حشوه وقلة فائدته، وفي هذا نقص ما شرطناه في إلغاء الحشو، أو أن نأتي ببعض ذلك فينسب الكتاب إلى قصور عن مدى غيره. وكذلك تجري أخبار الشعراء.»[10]

يفهم من كلام المؤلف أن الاختيار الفني الذي اتبعه في البداية هو الذي حدد مسار كتابه، وحدد نسقه العام كما ذكرنا. وقد استتبع ذلك تحقيباً خاصاً للشعراء. فغاية الأصفهاني في كتابه هي غاية فنية بالأساس، ولكنها لاتتوقف عند تلك الغاية المحدودة خوفاً منه أن يكون الكتاب تقنياً ومملاً ينحصر فقط في أنواع الغناء وأجناسه ومصطلحاته التقنية التي لا يعرفها إلا أهل صناعة الغناء. لقد فتحت الغاية الفنية أمام الأصفهاني غايات أخرى تتمثل في تأطير الألحان والأشعار والأخبار التي دارت حولها، وكذلك البحث عن الأسباب التي أنتجت هذا اللحن أو هذا الشعر، أو أسباب الوقائع

10) **الأغاني**، 1/3-4.

والأخبار. كان الأصفهاني على دراية بالطريقة التي كان يصنف بها الشعراء، مثلهم في ذلك مثل المحدّثين والنحاة والمؤرخين والأطباء وغيرهم. كانوا يصنّفون تصنيفاً طبقياً وفي ترتيب زمني خطي يراعي الأسبقية الزمنية. أما الأصفهاني فقد تبنى تحقيباً يأخذ بعين الاعتبار اللحن الجيد والشعر الذي قيل فيه ذلك اللحن، سواء كان قديماً أم حديثاً. فالذي كان يقدم الشاعر أو يؤخره هو نوع اللحن الذي وضع فيه، أي علاقته بجودة اللحن. جودة اللحن هي التي رتبت الشعراء وشعرهم في الأغاني.

لقد انتفى إذاً مفهوم الزمن الخطي في الأغاني وبقي الزمن الفني أو الجمالي الذي لا ينظر فيه إلى الشاعر في نسبه أو عصره أو شرفه أو قبيلته أو كونه حراً أو مولى، أو ينظر فيه إلى لونه أو جنسه. من هنا وجدنا أن وضع الشعراء وترتيبهم، مثل المغنين والمغنيات، يتراوح بين العصور التي غطاها الأغاني، وهي الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي. ولكن ترتيب العصور لا يتم بذلك الترتيب الزمني الخطي. فقد ابتدأ المؤلف كتابه الأغاني بالشعراء الذين قيلت فيهم الألحان الثلاثة المشهورة، وهم : ابن قطيفة وعمر بن أبي ربيعة ونصيب. وكلهم من العصر الأموي؛ الأول والثاني من قريش والأخير مولى عبد العزيز بن مروان. أما المغنون؛ معبد وابن سريج وابن محرز، أصحاب تلك الألحان الثلاثة المشهورة، فكلهم موال. كما ختم كتابه بشاعر العصر الجاهلي، وهو المتلمس. وكذلك لما تتبعنا الأصوات المائة المختارة في الكتاب وجدناها لاتراعي الأسبقية الزمنية، سواء بالنسبة للمغنين أو المغنيات أو الشعراء والشاعرات، وإنما كانت تنتقل من عصر إلى آخر دون مراعاة أية أسبقية زمنية أو غيرها ماعدا السبق الفني وجودته. كانت تنتقل كلها فيما يمكن تسميته بالمدة الطويلة، وهي مدة الإنتاج الفني التي دار حولها الكتاب كله. ويمكن كذلك أن نقول نفس الشيء بالنسبة للأصوات العادية أو سائر الأصوات. فهي تبتدئ لوحدها من الجزء الثالث عشر حتى الجزء الأخير، الجزء الرابع والعشرين.

والغريب أن هذه النظرة الفنية في التحقيب لم تطورها كثيراً كتب تاريخ الأدب العربي التي جاءت بعد الأصفهاني، بل اعتمدت على التحقيب السياسي الذي رسخه المستشرقون في القرن التاسع عشر. ومن أشهر من اتبع ذلك التحقيب السياسي، جورجي زيدان في كتابه، تاريخ آداب اللغة العربية. ومن نتائج هذا التصور الحديث للتحقيب الأدبي أن انحسر المفهوم الفني للتحقيب الأدبي الذي اعتمده الأصفهاني في الأغاني، ولم يكتب له أن يتطور، نتيجة المفهوم الوضعي للقرن التاسع عشر الذي تمت

فيه مقايسة التاريخ الأدبي العربي بالتاريخ الأدبي الأوروبي. وبالتالي تبني الوضعية الفلسفية والتاريخية للقرن التاسع عشر التي كانت تعم الفكر الأوروبي والاستشراقي بخاصة.

لماذا لم يَتَطَور تَصَوُرُ الأصفهَاني للتّحقِيب الفنِّي؟

لقد ارتبط مفهوم تاريخ الأدب الحديث، وفي أوربا بخاصة، بالقرن التاسع عشر. وهو من القرون الهامة في تاريخ أوربا الحديثة. فقد تجمعت فيه تراكمات النهضة الأوربية والأنوار والثورات العلمية والسياسية والاجتماعية، وترسخت فيه المركزية الأوربية. وأصبحت لأوربا فلسفة للحياة تريد تعميمها وتدويلها، فاحتاجت صناعتها ومؤسساتها إلى تمويل، فبدأت تصدر قوتها العلمية والتقنية والعسكرية والفكرية إلى العالم، وإلى العالم العربي بخاصة، الذي سيوصف بالشرق مقابل الغرب.

لاشك في أن القرن التاسع عشر في أوربا قد عرف أصنافاً من الممارسات العلمية والفكرية والتقنية والسياسية والعسكرية. فالوضعية والتجريبية والتطورية والإنسانوية قد طالت مختلف المجالات الطبيعية والإنسانية والفنية[11]. وبدأت المعارف تستقل بموضوعاتها ومجالاتها ولغاتها بحيث كان المبدأ التنظيمي والتصنيفي هو السمة الغالبة على تلك المجالات. ولحق ذلك الفعل المجال الأدبي أيضاً، فظهرت كتب عديدة تؤرخ للآداب الأوربية وترتب معرفتها الأدبية والفنية والفكرية، وتنظمها مثلما كانت تنظم معرفتها العلمية والإنسانية والاجتماعية والعسكرية. وبالتالي كانت تقسم العالم خارج أوربا بينها. وكانت تتطلع وتسعى إلى الخروج إلى الشرق لتنشر التمدن وتستكشف عوالم أخرى وتستعمرها.

يهمنا من هذا التذكير ما سيحصل لمفهوم تاريخ الأدب الأوربي الذي ستحاول فيه كل دولة أوربية أن تبني تاريخ مجدها وإبداعها الفكري والفني والأدبي. وهذا داخل في إطار التنافس الذي كان بينها في ظل سيرورة صراع خاص فيما بين الدول الأوربية آنذاك، وبخاصة بريطانيا وألمانيا وفرنسا.

11) Claude Allegre, **La défaite de Platon ou la science du XX siècle**, Fayard, 1995, pp. 27-65
وكذلك، بوحسن أحمد: مفهوم تاريخ الأدب بين التصور العربي القديم والتصور الأوربي الحديث، في **انتقال النظريات والمفاهيم**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 76، 1999، ص. 29-43.

فالتصور الذي كان يحكم الفكر الأوربي في ضبط عوالمه المعرفية والعلمية والتاريخية والسياسية والاقتصادية والعسكرية، المتمثل في الترتيب والتنظيم والتصنيف والتجريب، هو الذي سيوظف لضبط العوالم الأخرى التي ستجتاحها أوربا عسكرياً واقتصادياً وفكرياً لتتمكن من التحكم فيها، ومن ثم فهم عوالمها المعرفية والبشرية والثقافية والاقتصادية. ولهذا سيحاول الفكر الأوربي أن ينمذج مختلف مجالات المعرفة الإنسانية للشرق الذي سيخرج إليه. وحتى يتمكن من التحكم في حاضره ومستقبله، لابد من ضبط ماضيه المعرفي والأدبي، وتنظيم تراكمه الحضاري في النهاية. وسيقرأ الفكر الأوربي ذلك التراكم الأدبي من المنظور الذي نظم به عالمه المعرفي وفقاً لتوقعاته وانتظاراته منه، حتى يضمن التحكم في ضمان كينونته وينفذ إليها أكثر، فيبرز فيها ما يشاء ويختزل ما يشاء. كان يتصرف في كل ذلك بأدواته الإجرائية والمفهومية والمنهجية والنظرية والعلمية التي توفرت لديه بشكل متقدم خلال القرن التاسع عشر. من هنا كان للمستشرقين دور كبير في إدخال بعض الأنساق الفكرية والعلمية والمنهجية لوضع تصور خاص بالشرق؛ لفكره وتراثه وثقافته، ولآدابه في النهاية أيضاً[12].

1. دور المستشرقين

ساهم المستشرقون في وضع تصورات جديدة لتاريخ الأدب العربي منذ القرن التاسع عشر، فوضعوا في ذلك كتباً مختلفة وحققوا كثيراً من كتب التراث العربي القديم. وأول ما يلاحظ في تصوراتهم للأدب وكتاباتهم عنه أنهم جاؤوا إليه بذلك الفكر التجريبي والتدقيقي الفقه لغوي، والتنظيمي والتراثي الذي عرف به فكر القرن التاسع عشر في أوربا، والذي طبق على تاريخ الأدب الأوربي نفسه. ذلك التصور هو وليد المناهج التاريخية والفقه لغوية والتجريبية والتطورية التي كانت سائدة في الأوساط الأكاديمية عندهم.

ويتلخص مفهوم تاريخ الأدب الحديث الذي وضعه المستشرقون ونقلوه إلى الأدب العربي في محاولتهم لتنظيم هذا الأدب في إطار تسلسل زمني، ولكنه تسلسل

12) يمكن الرجوع هنا إلى الملاحظات والتحليلات الهامة التي قدّمها إدوارد سعيد في كتابه **الاستشراق**، وبخاصة الفصل المتعلق بالبنى الاستشراقية وإعادة خلق البنى، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، 1981. (ظهر النص الأصلي بالإنجليزية سنة 1978).

مرتبط بالأحداث السياسية؛ أي بالعصور السياسية العربية أساساً. وبذلك رسخوا تحقيباً خاصاً بالأدب العربي، غلبوا فيه التحقيب السياسي على أي تحقيب آخر، وإن كانت تلك التحقيبات تختلف في عدد العصور باختلاف الأساس المعتمد في تلك التحقيبات.

وأول مستشرق قدم تاريخ الأدب العربي في عرض كامل بالمفهوم الحديث، هو المستشرق النمساوي يوسف هامر بورجشتال J. Hammer- Purgstall في كتابه «تاريخ الأدب العربي إلى القرن 12هـ»، في سبعة أجزاء، والذي طبع في فيينا سنة 1850. إلا أن هذا المستشرق في نظر بروكلمان «لم يكن على علم كاف بالعربية، كما أن أهم مصادر تاريخ الأدب لم تكن قد عرفت بعد في زمانه»[13].

ويعتبر كتاب كارل بروكلمان «**تاريخ الأدب العربي**» الذي وضعه لأول مرة في فايمار بألمانيا سنة 1898، من أهم كتب المستشرقين التي وجهت كتب تاريخ الأدب العربي التي صدرت بعده وأثرت فيها. هذا وإن كانت قد صدرت قبله كتب أخرى، فإنها لم يكن لها تأثير كبير كالذي كان لكتاب بروكلمان[14].

2. كيف انتقل التحقيب السياسي إلى تاريخ الأدب العربي

يعترف جرجي زيدان بأن الكتب التي ألفت قبل كتب المستشرقين في تاريخ الأدب تختلف عما يسمى بتاريخ الأدب بالمعنى المراد بالتاريخ اليوم: «ولم يقصد أحد إلى التأليف في تاريخها على النمط الحديث قبل الإفرنج المستشرقين، فهم أول من كتب في أواسط القرن الماضي، لكن لم يوفوه حقه إلا في أول هذا القرن»[15]. ويقر جرجي زيدان بأنه أول من نقل مفهوم تاريخ الأدب الحديث بالمفهوم الأوربي والاستشراقي إلى الأدب العربي، بما في ذلك التحقيب السياسي للأدب. يقول:

13) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1968، مقدمة المترجم، ص. م.

14) نفسه، ص.م.

15) جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، طبعة جديدة، راجعها وعلق عليها الدكتور شوقي ضيف، في أربعة أجزاء، دار الهلال، القاهرة، 1957، ج.1، ص. 10.

«أما في العربية، فلعلنا أول من فعل ذلك، ونحن أول من سمى هذا العلم بهذا الاسم «**تاريخ آداب اللغة العربية**». نشرنا منه فصولاً صدر أولها سنة 1894 في عدد «الهلال» التاسع في السنة الثانية، وآخرها في السنة الثالثة. وقد أنهينا فيه تاريخ آدابها في عصر الانحطاط، ثم شغلنا عن تمامه، ووعدنا القراء بالعودة إلى هذا الموضوع على أن نفرد له كتاباً خاصاً مع التوسع والتدقيق. فقضينا بضعة عشرة سنة ونحن لا تقع لنا شاردة إلا وقيدناها، ولا ملاحظة إلا حفظناها وتدبرناها. والقراء يطالبوننا به، فأعلنا أخيراً عزمنا على القيام بوعدنا، وها نحن فاعلون»[16].

لقد تبين لجرجي زيدان أن المفهوم الذي أخذ به تاريخ الأدب الأوربي، والاستشراقي بالخصوص، هو الذي يجب الأخذ به في التعامل مع تاريخ الأدب العربي، متجاوزاً بذلك المنظور الذي كان سائداً في الكتابات الأدبية العربية القديمة قبل القرن التاسع عشر، وبخاصة منظور الأصفهاني في الأغاني، الذي لم يتبين التحقيب السياسي كما رأينا. وينطلق ج. زيدان من الاعتبارات التالية :

1 ـ تبني المفهوم الإنساني الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر، الذي يرى بأن آداب الأمم تتشابه كما تتشابه النفس الإنسانية، وإن اختصت بعض الشعوب بالامتياز في علم معين أو خاص. ويعتبر الأدب اليوناني نموذجاً للعالم المتمدن، وأهم الآداب جميعها، وله تاريخ طويل.

2 ـ تبني المفهوم التطوري الذي كان يؤمن بالنشوء والارتقاء. وهو مفهوم بيولوجي، وليد الفكر الدارويني الذي يؤمن بتدرج الجنس البشري في التطور حتى وصل إلى وضعه الإنساني المتقدم. وينسحب مبدأ النشوء والارتقاء على المعارف الإنسانية أيضاً. وقد ساد هذا المفهوم في القرن التاسع عشر. وقد تولدت عنه مفاهيم عرقية حكمت المركزية الأوربية في تصرفها مع الشعوب الأخرى التي لم تصل بعد إلى درجة تطورها، أو أنها مازالت في مرحلة متأخرة من تطورها.

ويرى هذا التصور أن الآداب الإنسانية بدورها تمر بمراحل النشوء والارتقاء، من الفكر الخرافي الميثولوجي والبطولي والقصصي والتمثيلي والغنائي. وقد جاء هذا التصور في كتاب «تاريخ الأدب اليوناني» الذي اتخذه جرجي زيدان نموذجه الأمثل في هذا الباب. وينتهي بذلك إلى الخلاصة التالية :

16) نفسه، ص.10.

«هذه خلاصة تاريخ آداب اللغة اليونانية، فقس عليها تواريخ آداب سائر اللغات الأوربية، فإنها كثيرة الشبه من حيث تناسق عصورها بالنظر إلى نشوء العلوم فيها. فإن أقدم آدابها دائما، الشعر الديني، يليه الشعر القصصي والتمثيلي فالغنائي. ثم ينشأ الأدب والخطابة والتاريخ وتضبط اللغة قواعدها، ثم الفلسفة والعلم الطبيعي، ثم تستغرق الأمة في المبالغات والتفاصيل الخارجية عن المعقول، ويقل فيها الاستنباط وتبلى جدة الشعر وتضعف القرائح بالذل والتقهقر»[17].

وإذا كان تاريخ الأدب اليوناني يمثل نموذج آداب اللغات الأوربية، فإن آداب اللغة العربية ـ في نظره ـ أغنى سائر الآداب السامية، بل هي على الإجمال أغنى آداب سائر لغات العالم، لأن الذين وضعوا آدابها من أمم مختلفة، تعربوا ونظموا وألفوا بالعربية وأدخلوا فيها أساليب ألسنتهم الأصلية بدون تعمد أو قصد...[18]

هناك إذاً تصور للعالم عند جرجي زيدان يقوم على التقابل بين الآداب الأوربية واللغة اليونانية من جهة، والآداب السامية واللغة العربية من جهة أخرى؛ أي أن الغرب نموذجه هو اللغة اليونانية وآدابها، والشرق نموذجه هو اللغة العربية وآدابها. يقول في ذلك: «نريد بتاريخ آداب اللغة العربية بسط ما تقلبت عليه اللغة العربية من أقدم أزمانها إلى الآن « القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين». فهي بهذا الاعتبار تقسم إلى أطوار، لكل منها شأن يمتاز عن سواه. وقد لاحظنا في تقسيم هذا التاريخ ما توالى على الأمة من الانقلابات السياسية والأدبية. وما كان من تأثير ذلك على المواهب والقرائح»[19].

3. استعمال المقايسة في نقل التحقيب السياسي

حينما ننظر إلى التصور الذي تحكم في نقل مفهوم تاريخ الأدب عند جرجي زيدان وبالتالي التحقيب السياسي، فإننا نجد تصور الفكر المقارن حاضر في العملية التي اهتدى بها إلى صياغة تصوره لتاريخ الأدب العربي. وربما كان هذا التصور المقارن هو الطابع المتغلب على ما يسمى بفكر النهضة العربي في القرن التاسع عشر بشكل واضح.

17) نفسه، ص.26.

18) نفسه، ص.27.

19) نفسه، ص.27.

ومن أهم آليات المقارنة التي يمكن أن نصف بها عمل جرجي زيدان هي آلية «المقايسة» Analogy التي تفيد التشابه مع وجود الاختلاف، وبالخصوص تشابه العلاقات[20].

يرى جرجي زيدان أن هناك تشابهاً بين تاريخ الآداب اليونانية وتاريخ الآداب العربية. فالأول يمثل نموذج الآداب الأوربية، والثاني نموذج الآداب السامية. واللغة اليونانية هي أهم اللغات الأوربية، واللغة العربية هي أهم اللغات السامية. كما أن الأدب العربي القديم قد عرف إنتاجاً غزيراً ومتنوعاً، وعرف تطورات مختلفة مثلما عرف الأدب اليوناني تلك الإنتاجات وتلك التطورات المختلفة. فآداب الأمم عند جرجي زيدان تتشابه كما تتشابه النفس الإنسانية، ولو أن بعض الشعوب لها امتيازات خاصة في مجال معين أو علم خاص. فالحكمة والخطابة تنسب لليونان، والخرافة للهنود، والبيان للعرب، والإنشاء للفرنسيين، والفلسفة للألمان...[21]

كانت المقايسة عند جرجي زيدان تصل إلى حد المشابهة التي لم تكلفه سوى جعل النموذج الأوربي خلفية يقاس عليها من أجل وضع تاريخ أدبي عربي، وكان ذلك النموذج الأوربي اليوناني هو النموذج الأصل الجاهز الذي يجب قياس الأدب العربي عليه. ولهذا اتخذ من كتاب دلتور Deltour [22] عن تاريخ الأدب الإغريقي نموذجه الأول الذي صاغ عليه نموذجه لتاريخ الأدب العربي. فعنده أن العرب كانوا يقتفون خطوات اليونان والسريان والرومان، وأن علوم العرب وضعت على غرار ما وضعه غيرهم قبلهم.

إذا كانت المقايسة تنظر في تشابه العلاقات بنوع من الدقة ودرجة ذلك التشابه الذي يؤدي إلى نتائج علمية دقيقة، فإن الملاحظ عند جرجي زيدان أنه قد أخذ بمفهوم المقايسة العامة التي لا تؤدي إلى نتائج علمية دقيقة. وهذا ما جعل لغته غير دقيقة. ولهذا نأخذ استنتاجاته أحياناً بنوع من التحفظ. ولكن المؤكد أن اعتماده على النموذج الأوربي اليوناني في تاريخ الأدب هو الذي جعله يعطي لمفهوم تاريخ الأدب

20) H.W. Leatheherdal, The Role of Analogy, Model and Metaphor in Science, Holland Publishing Company, Amesterdam, 1974, pp. 1-13. .

ومحمد مفتاح، **التلقي والتأويل**: مقاربة نسقية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص. 91-100، وص. 161-188.

21) جرجي زيدان، مرجع مذكور، ص.23.

22) Deltour, Histoire de la Littérature Gréquee, Paris, 1896.

ويمكن الرجوع إلى كتاب جرجي زيدان **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص.14، لمعرفة العدد الكبير من الكتب التي ظهرت حول تاريخ الأدب الأوربي.

العربي مفهوماً تاريخياً يعتمد في تقسيمه على أساس المراحل السياسية أو العصور السياسية. وهكذا أصبح نموذجه في التعامل مع تاريخ الأدب العربي نموذجاً يحتذى بعده في الأغلب الأعم من الكتب التي جاءت بعده في تاريخ الأدب العربي. فكتب المستشرقين التي كانت موجودة قبل جرجي زيدان أو في عصره، لم تكن متيسرة إلا للقلة القليلة من الذين كان لهم إلمام بلغاتها الأجنبية، مثل ج. زيدان. ثم إن كتاب ج. زيدان كان يجمع بين الاستقصاء العلمي والتبسيط التربوي، بحيث كان المرجع الأساسي لكل دارس للأدب العربي في زمانه وبعده لمدة طويلة.

كان من الصعب إذاً على جرجي زيدان والذين جاؤوا بعده أن ينتبهوا إلى التحقيب الفني الذي اعتمده الأصفهاني في كتاب الأغاني، بحكم المواضعات التاريخية والفكرية التي أشرنا إليها من قبل. لقد قرئ الأصفهاني بواسطة الآخر، المستشرقون بخاصة، وبواسطة نموذج الآخر الأوربي. صحيح أن تبني النموذج العلمي أمر مرغوب فيه لتطوير معرفة الذات، تاريخ الأدب العربي هنا. غير أن القفز على تصور الأصفهاني للتحقيب الفني، من خلال مقايسة بسيطة ومبسطة، كانت لها نتائج علمية وتاريخية رهنت الإبداع العربي بالسياسة وبالسلطة السياسية، في الوقت الذي كان الأصفهاني قد فتح إمكانية تحرير الإبداع العربي من كل سلطة سوى سلطة الجودة الفنية التي تعبر عن العمق الإنساني العربي. كما كان للتحقيب الفني الذي سلكه الأصفهاني دور في تحفيز مفهوم الحرية في الإبداع الفني الذي سمح للثقافة العربية أن تحتضن كل الإبداعات الفنية التي مارستها الثقافات الأخرى غير العربية حتى أصبحت جزءاً منها. ومما ساعد الأصفهاني على إبراز ذلك النسق المتعدد للأغاني هو اعتماده على النمذجة التي عبرت عن الأنساق الثقافية الفرعية التي تكمن في طريقة عرضه لتراجم المؤلفين للألحان والأشعار. وذلك ما سنتعرض له في الفصل الموالي.

الفصل الثالث

النمذجة في كتاب الأغاني

النمذجة في الأغاني

إذا كان النسق العام للأغاني قد استتبع تحقيباً فنياً يتفق وذلك النسق، مما سمح للكتاب بتوليد أنساق فرعية تغوص في دقائق الحياة الفنية في مجال الألحان والأشعار، وفي النظر في الأخبارالتي كانت تملأ تلك الألحان والأشعار، لأنها هي التي كانت تقدم ما تختلج به الحياة اليومية للمغني أو الشاعر، وبالتالي كانت تعبر عن الحياة العربية الإسلامية في مختلف تجلياتها، فلا يترك شاذة ولافاذة إلا وأشار إليها كلما وجد إلى ذلك سبيلا، فإن الأنساق الفرعية هي التي كانت تبرز النسق الثقافي العام للكتاب. فهي الخلفية الأساسية التي تكون الكتاب، سواء في بعده القديم أو المعاصر. لقد جعلت الأنساق الفرعية الأصفهاني يتحرر من كثير من التقاليد الأدبية المتعارف عليها قبله، بل وحتى بعده. وبهذا أعطى الأصفهاني لنفسه حرية أكثر ليتحدث في كل ما يشكل الإنسان العربي في مختلف أوضاعه الفنية والاجتماعية، مما عبر عن البعد الثقافي في مستواه الواسع.

ولكي يتمكن المؤلف من عرض نسقه الثقافي العام، أو نسقه المتعدد، وفي الحجم الكبير الذي يمثله الأغاني سواء من حيث الزمن أو المادة، فإنه لابد من انتهاج طريقة تعتمد على عرض المؤلفين كل على حدة، أو ما يعرف بالطريقة البيوغرافية أو عرض التراجم للمؤلفين. وهي طريقة معروفة في التاليف العربي قبل الأصفهاني وبعده. ويمكن الاصطلاح عليها بالأسطوغرافية الفنية والأدبية. وقد وضعت جل المعارف العربية والإسلامية في نوع من هذه الإسطوغرافية. هي طريقة تعتمد على عرض المادة انطلاقاً من استعراض كل مؤلف على حدة، سواء كان مغنياً أو مغنية أو شاعراً أو شاعرة أو كاتباً أحياناً، أو غيرهم ممن يرى بأن له علاقة بالموضوع الذي يتحدث عنه، مثل الفقيه أو القائد أو الخليفة أو الأمير...

إن اللجوء إلى الترجمة الشخصية المتبعة في الأغاني، وهي من مكونات النسق العام للكتاب، جعلت الأصفهاني يستعرض مختلف دقائق الحياة اليومية والعامة للمغنين والشعراء وغيرهم. ويتعرض كذلك للمواضعات الفنية والاجتماعية والتاريخية والدينية التي كانت تشكل الثقافة العربية والإسلامية في العصور التي تحدث عنها. ولا شك أن الوقوف على دقائق تلك المواضعات الثقافية ستجعلنا نقف على الأصول الثقافية العربية، والعربية الإسلامية التي مازالت تتحكم فيها إلى الآن.

وحتى نتمكن من معرفة مدى خدمة هذه الإسطوغرافية الأدبية والفنية والثقافية للنسق العام للكتاب، فإننا سنحاول أن نشيد لهذه الطريقة التي اتبعها في تقديمه للمؤلفين في كتابه إطاراً نظرياً أشرنا إليه من قبل، وهو اللجوء إلى النمذجة التي يمكنها أن تساعدنا على التحكم أكثر في المادة الكبيرة للكتاب. فالكتاب يسير كله وفق نمطية واحدة، وتتكرر من بداية الكتاب إلى النهاية. فقد رأينا بأن الكتاب يتوالد عن طريق ذكر صوت من الأصوات في شعر شاعر وبلحن مغن أو مغنية، ثم يترجم لصاحب الشعر أو صاحب اللحن تباعاً. يبدو ان هذا المنطق قد ساعد المؤلف على التحكم في مادة كتابه الكبيرة. والترجمة لكل مؤلف على حدة هي التي سمحت للأصفهاني أن يتوقف أو يستأنف الحديث متى شاء. ولهذا طالت مدة تأليف الأغاني نحو خمسين سنة. ومع ذلك فإننا لانشعر بانقطاع في الكتابة داخل الكتاب بفضل تلك النمذجة المتبعة في الكتاب، إلا في لحظات قليلة[1]. ولهذا نجد الأصفهاني يؤلف مؤلفات أخرى بجانب الأغاني، بل جل مؤلفاته قد انتهى منها قبل الأغاني. ما عدا كتابه «أدب الغرباء» الذي يدل بشكل صريح على أنه قد ألفه في آخر أيامه[2]. ولعل أقرب كتاب إلى الأغاني من حيث طريقة التأليف هو كتابه «مقاتل الطالبيين». وقد بينت الباحثة السويسرية هيلاري كيل باتريك فاردنبرج Hilary Kilpatrick- Waardenburg مدى التشابه الموجود بين الأغاني

1) من الأمثلة على خروجه عن التسلسل المتبع في الانتقال من موضوع إلى آخر، ما قام به في ص. 4/ 342.

2) كتاب، أدب الغرباء، لأبي الفرج الأصفهاني، نشره عن مخطوطة فريدة، صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط. 1، 1972. يقول فيه: «ونحن نرجع الآن الافتراض الأخير [أن الأصفهاني قد خلط في آخر أيامه]، فإن أبا الفرج ألف كتابه هذا كما سنرى في آخر حياته، إلا إذا ظهرت نصوص جديدة تؤكد أن أبا الفرج ولد سنة 284 هـ». ص. 14.

ومقاتل الطالبيين[3]. كما يتبين ذلك أيضاً من خلال البحث الهام الذي قام به الباحث الألماني سيباستيان جونتر Sebastian Günter ، «بحث في مصادر مَقاتل الطالبيين لأبي الفرج الأصفهاني»[4].

1. نموذج المؤلف في الأغاني

تعتبرالترجمة للمؤلف العمود الفقري للنسق العام للكتاب، لأنها هي التي ستعبر عن مختلف الجوانب الفنية والشعرية والثقافية التي يريد الأغاني عرضها. ولا يمكن الوصول إلى ذلك إلا باستخلاص النموذج الذي اتبعه الأصفهاني في كتابه من خلال حديثه عن المؤلف المغني والشاعر أو غيرهما أحياناً. وتبريرنا في استخدام مفهوم النموذج في الأغاني هو أن النسق العام للكتاب، هو نسق منطقي وصارم في بنائه، ولكنه مرن أو منفتح في داخله. فكل نسق يحمل أنساقاً داخلية أو فرعية تتيح للمادة الفنية والأدبية والتاريخية والدينية واللغوية لتظهر بشكل أو بآخر. ولكنها تكون دائما في نسق يحكمها، وكل نسق مرتبط بآخر.

والنموذج الذي سار عليه صاحب الأغاني هو نموذج نمطي سارت عليه البيوغرافية العربية القديمة، في مختلف المعارف والفنون العربية والإسلامية. وربما يكون كتاب الأغاني نموذج النماذج في هذا الباب لأنه جمع مختلف أنواع الشكل البيوغرافي الذي نجده في جل التآليف العربية، نظراً لجمعه بين مختلف البيوغرافيات؛ الطويلة والمتوسطة والقصيرة، وكذلك المفصلة والمختصرة. ثم إنه ترجم لمختلف المؤلفين والمؤلفات؛ المشهورين والمشهورات والمغمورين والمغمورات، ومن مختلف الملل والنحل والأعراق والأجناس.

وتبعاً للقدرة التمثيلية التي يمثلها الأغاني في الدراسة البيوغرافية التي يقوم عليها تاريخ الأدب العربي القديم، والحديث أيضاً، رغم الاختلافات التي نجدها عند

3) Hilary Kilpatrick, Song or Sticky Ends. Alternative Aproaches to Biography in **the works of Abu l-farag Al-Isfahani, in Actas del xii Congreso de la U.E.A.I.** (Malaga. 1984), Madrid, 1984, pp. 403-421.

4) Sebastian Günter, **Quellenuntersuchungen zu den Maqàtil at-Tàlibiyyin des Abu l-Farg al-Isfahani** (gest. 356/967), Georg Olms Verlag, Hildesheim AG, 1991.

بحث في مصادر مقاتل الطالبيين لأبي الفرج الأصفهاني. (ت. 967/356).

الذين درسوا الأغاني في مفهومهم لتاريخ الأدب في هذا الكتاب(5)، فإنه يسعفنا على تكوين تصور عن النموذج العام للبيوغرافية العربية التي سيتبعها مؤرخو الأدب العربي الحديث، مثل جورجي زيدان في كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية »(6) الذي اعتمد فيه على النموذج الذي وضعه الأصفهاني في الأغاني.

ويمكن صياغة نموذج كتابة التراجم في الأغاني في مفهومه للمؤلف.

2 . مفهوم المؤلف

المؤلف هو المغني أو صاحب اللحن أو المغنية أو صاحبة اللحن، أو الشاعر أوالشاعرة، أو الكاتب أحياناً. هذا المؤلف له نسب وله أصول. فلابد من التعرض لاسمه ولقبه وكنيته واسم أمه أحياناً، والتطرق لعشيرته، أي كل ما يتعلق بالجانب الشخصي للمؤلف. ثم خصائصه الخُلقية والخَلقية، من خصاله المشهورة أو عيوبه المعروفة، أو ما نسب إليه من ذلك، مما يعينه ويميزه في قبيلته أو عشيرته أو جماعته. ثم علاقته بالسلطة؛ سلطة الحكم أو المال والجاه أو العلم. ثم إنتاجاته المشهورة أو التي اشتهرت بها على الخصوص، من الألحان والأشعار أو الكتابات الأخرى.

المؤلف بهذا المعنى في الأغاني هو الإنسان المبدع بصفة عامة، رجلاً كان أو امرأة، في مجال الألحان والأشعار بخاصة، أو في مجالات معرفية أخرى أحياناً. وقد يكون عربياً حراً أو مولى، ومن أي لون أو أي جنس، ومن البادية أو من المدينة، ومن البلاد العربية أو غير العربية. وقد يكون مسلماً سنياً أو شيعياً أو خارجياً أو من مذهب ديني إسلامي آخر، أو غير مسلم. كما يكون أحياناً نصرانياً أو يهودياً كذلك. وقد يكون من علية القوم أو من عامة الناس، أو يكون صاحب سلطة ونفوذ مثل السلطان أو الخليفة أو الأمير. أو يكون المؤلف امرأة ذات شأن في قبيلتها وعشيرتها، أو امرأة من عامة النساء، بل قد تكون أمة أو قينة؛ عربية أو غير عربية.

5) Hilary Kilpatrick. Abu-l-Farag Profiles of Poets : A 4/10th Century Essay at the History and Sociology of Arabic Literature, In **Arabica, Tome XLIV**. 1997. p. 94. note I.

6) جورجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، طبعة جديدة، راجعها وعلق عليها الدكتور شوقي ضيف، في أربعة أجزاء، القاهرة، دار الهلال، 1957.

لاشك أن هذا المفهوم للمؤلف المتنوع والمتعدد والمختلف في العرق والنسب والفئة والطبقة والجاه والسلطة والدين والبلد والحضر والمدر واللون والجنس والحر والمولى والعبد والحرة والجارية والقينة، هو الذي يعطي للمؤلف عند الأصفهاني غناه وتنوعه وثراءه الثقافي الذي يتميز به كتاب الأغاني. ومن هنا يظهر أيضاً أن مفهوم الأصفهاني للمؤلف هو مفهوم يحكمه إنتاج المؤلف بالدرجة الأولى ونوعية هذا الإنتاج في مجال الألحان والأشعار أساسا وفي بعض المعارف أحياناً. إن الأصفهاني محكوم بنسق الجودة الفنية في تقديمه للمؤلفين والمؤلفات في كتابه. ولاشك أن هذا التصور الذي حكم كتابه في نسقه العام وفي تحقيبه، هو الذي جعل نموذجه يستوعب بعض العناصر الخاصة بالنموذج العلمي الذي يتسم **بالتعميم**، لأنه يشمل الظاهرة الإبداعية في مجملها في مجال الألحان والأشعار التي يتحدث عنها الكتاب، ولايستثني منها أحداً ما دام يتوفر أو تتوفر على الشرط الفني الذي تبناه الأصفهاني. كما يتسم هذا النموذج بخاصية **التوسط** التي تفيد هنا في النموذج الأدبي محاولة تمثيل الواقع في شموليته؛ أي واقع الإبداع الفني في العصور التي يدور حولها الأغاني. إنه يريد أن يمثل بشكل مخلص، ما أمكن، سمات الواقع التجريبي في مجال الإبداع في الألحان والأشعار بخاصة. يريد أن يجمع كل الألحان العربية والأشعار التي وضعت فيها تلك الألحان كما قال في أول كتابه. ولم يتأت له ذلك إلا بوضع نموذج تصوري في البداية، له من القدرة على الإحاطة الكلية تقريباً بالمادة التي يريد جمعها، مما يجعله يقبل أي إنتاج فني تتوفر فيه الخاصية الفنية التي شهد له بها أهل الصناعة أولاً، أو شهد له بها تداوله بين الناس ثانياً، أي الرأي العام والسائد.

ومما ترتب على هذا النموذج من الناحية العلمية أنه فتح الباب لكل ممارسة فنية في الحياة العربية والإسلامية، وتجاوز المواضعات الاجتماعية والدينية أحياناً، ليعرض لنا الحياة الثقافية في واقعيتها أو في حالتها الإنسانية العادية التي تعبر عن حياة الناس في ممارستهم اليومية كما هي، لا كما يراد لها أن تكون. وهذا ما جعل نموذج الأغاني يتسم بسمات الواقع التجريبي الذي يقترب من المعيش اليومي في حياة الناس. وفي هذا ما يقربنا أكثر من معرفة الحياة العربية والإسلامية في واقعيتها، وليس في أمثَلَتها التي تعمينا أحياناً عن كثير من الجوانب الإنسانية العميقة في الثقافة العربية والإسلامية. وليس هناك ما يهدد الثقافة في بعدها الإنساني أكثر من أَمْثَلَتها، لأن ذلك يؤدي إلى تقليص بعدها الإنساني وتحجيم بعدها الفني الذي يعبر عن غنى وثراء الثقافة الإنسانية.

ولعل أهم ما ركز عليه الأصفهاني في ترجمته للمؤلف في الأغاني هو النسب الذي يرجع فيه المؤلف إلى أصوله وفروعه، وذكر خصاله الخلقية والخلقية وكل ما يتعلق بشخصيته، وكذلك نسب الإنتاج الفني للمؤلف الذي يرجع فيه إنتاجه إلى أصوله التي أخذه منها أو جاء منها. وفي جمع الأصفهاني بين النسب الدموي والنسب الفني ما يؤكد مرة أخرى على الجمع بين الأصول التي كانت تريد الثقافة العربية والعربية الإسلامية إثباتها وجعلها معياراً من معاييرها التي تكسب الإنسان قيمته في المجتمع، وبين الأصول الفنية والثقافية التي قد لاتوافق ومعيار النسب الدموي؛ أي أن النسب الفني يعطي إمكانية توسيع الأصول الثقافية العربية والإسلامية. وهذا ما سيظهر لنا في حديثنا عن نسب المؤلف وديانته ونسب إنتاجه الفني.

3 . نسب المؤلف

النسب هو البحث في الأصول والفروع الدموية التي يرتبط بها الشخص/المؤلف أو ينحدر منها، من حيث الأبوة والأمومة، لضبط النسب الذي ينتسب إليه الشخص. والبحث عن النسب كان من الأهمية بمكان في وضع الشخص العائلي والاعتباري. وقد كان علماً مشهوراً عند العرب قبل الإسلام وبعده، بل وجد فيه من كان نسابة يعتبر مرجعاً في ذلك. وكثيراً من المواضعات الاجتماعية والدينية كانت تتوقف على الأنساب وضبطها. وكان أبو الفرج الأصفهاني من علماء الأنساب، إذ ألف في ذلك كتابا ورد ذكره في الكتب التي ترجمت للأصفهاني. وهو المعروف ب «جمهرة أنساب العرب»[7]. وقد ذكره الأصفهاني في الأغاني في عدة مواضع؛ منها حينما تعرض لأخبار ابن قطيفة، فقال : «وقد شرحت ذلك في كتاب النسب شرحاً يستغنى به عن غيره»[8]. وفي حديثه عن خالد القسري، فقال : «... وسائره مذكور في جمهرة أنساب العرب الذي جمعت فيه أنسابها وأخبارها، وسميته : التعديل والانتصاف...»[9]. والبحث في النسب هو أيضاً بحث في الأصول، ومحاولة ضبطها، لأن الأصل كان معياراً يحدد وضع

7) هو كتاب **التعديل والانتصاف في أخبار القبائل وأنسابها**، وهو المعروف كذلك ب **جمهرة أنساب العرب**.

8) **الأغاني**، 15/1.

9) الأغاني، 22/3-4. وينظر كذلك في كتاب **أبو الفرج الأصفهاني 284-362 هـ/ 897-972 م : أديب شهره كتاب**، للدكتور طانيوس فرنسيس، دار الفكر العربي، بيروت، 1996، ص. 73-75.

الشخص في المجتمع القبلي والعربي بشكل عام.

ولن يقتصر صاحب الأغاني على البحث في نسب المؤلفين والمؤلفات، وأصولهم وأصولهن، بل سيبحث كذلك عن أصول الألحان والأشعار والأخبار والوقائع؛ أي أن مفهوم النسب العائلي سينسحب على الموجودات الرمزية التي يتطرق لها الكتاب. ولذلك فإن مبدأ البحث عن العلة الأولى والقبض عليها سيجعل الكتاب أيضاً يلتقي مع مبدأ ضبط المؤلفين في أصولهم النَّسَبية، وكذلك ضبط المادة الفنية والمعرفية في أصولها وإرجاعها إلى أصلها الأول؛ أول من وضع اللحن مثلاً، أو أول من قال الشعر في فن من الفنون، أو أول من تسبب في واقعة من الوقائع، أو أول من أدخل فعلاً من الأفعال الفنية وغيرها. ثم إن التواتر والرواية ما هو إلا إرجاع الخبر إلى أصوله ضمن سلسلة من الأنساب التي انحدر منها.

لاشك أن الحرص على ضبط الأنساب الدموية خوفاً من التحريف أو الادعاء، مما يشوش على التصور العربي للنسب الذي كان شيئاً محترماً، له تقاليده وأعرافه، هو نفس الحرص الذي نجده في مجال الإبداع والأخبار. وكان الحرص على وضع كل شيء في تراتبيته النَّسَبية كان هو الذي يضبط العلاقات داخل المجتمع العربي الذي تحدث عنه صاحب الأغاني. ألم يكن من مهام الأصفهاني عند وضعه لكتابه أن يضع كتاباً يعوض به كتاب إسحاق الموصلي الذي وضع عنه وألحقه التحريف مما أثر على الذوق السليم للناس...!؟ فالحرص على نسب المؤلفين والمؤلفات ونسب الألحان والأشعار والأخبار من قبيل الحرص على النسب بشكل عام. إنه في النهاية هو تنسيب «وضع النسب» للثقافة وضبط أصولها ومصادرها ومسالك توالدها ضمن مراعاة مختلف التميزات والأعراف والتقاليد الجمالية والدينية والاجتماعية التي اختصت بها الثقافة العربية والإسلامية.

البحث في الأنساب بحث في الماضي الخاص للمؤلف، من حيث انتماؤه الأسروي من جهة، أو من حيث ماضي الإنتاج الفني؛ مع مراعاة الفرق بين ماضي المؤلف من حيث النسب، وماضي الإنتاج الفني الذي قد لايتبع نفس المنطق. وهنا سنلاحظ أيضاً أن صاحب الأغاني لما كان صارماً في الأنساب الدموية، التي كان يستمد منها الشخص اعتباره، فإنه في الأنساب الفنية لم يراع إلا الأصل الذي يحمله المنتوج الفني في ذاته، سواء كان قديماً أو حديثاً. وهذا التمييز في النسب، بين النسب الشخصي والنسب الفني هو الذي جعله يضع لفن الألحان والأشعار وضعاً اعتبارياً

خاصاً، وتحقيباً مختلفاً كذلك. وهذه مفارقة أخرى ستجعل كتاب الأغاني يرسخ مفهوم الأصل من جهة فيما يتعلق بالأنساب الشخصية، ويخلخله من جهة أخرى فيما يتعلق بالنسب الفني. للفن إذاً، أي الألحان والأشعار إمكانية الخروج عن **الإبستمولوجية المعيارية** التي تخضع لتراتب خاص يعبر عن مفهوم الإنسان في المجتمع القبلي والعربي، كما أن له إمكانية تبني **إبستمولوجية تجريبية** جديدة تفتح آفاقا أخرى لهذا الإنسان العربي نفسه، عندما يتيح له الفن نوعاً من التحرر عن تلك الأصول المعيارية المرتبطة بما هو خارج عنه، ويصبح هو ذاته خالق للأصول التي تعبر عنه كذات موجودة لها كيانها في ذاتها. هذه الإبستمولوجية التجريبية هي التي ستجعل الأصفهاني ينفتح على البعد الإنساني في أوسع أبعاده في المجتمع العربي الذي تحدث عنه. وهذا البعد الإنساني الذي عبر عنه الأصفهاني في الأغاني هو الذي أشار إليه الباحث محمد أركون في كتابه عن مسكويه، «**مساهمة في دراسة النزعة الإنسانية العربية في القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي : مسكويه الفيلسوف والمؤرخ**»[10].

سيركز صاحب الأغاني على نسب المؤلف، فيذكر اسمه وسلسلة نسبه من جهة أبيه أولاً، ثم من جهة أمه أحياناً. وقد يصل ببعض الأنساب إلى آدم. ويعتمد في ذكر الأنساب على ذكر مختلف الروايات التي وردت في نسب معين، مثلما يفعل في سائر الألحان والأشعار والأخبار. وتلك طريقة أشار إليها في البداية. وهي تدل على سعة اطلاعه على ما ورد في نسب أو لحن أو شعر أو خبر. وكان استعراض المعرفة الواسعة بالموضوع الذي يتحدث عنه الأصفهاني جزءاً من تصوره للمعرفة العلمية، وكذلك كانت المعرفة العربية الكلاسيكية، وبها كانت تقاس مكانة العالم.

4 . نماذج من نسب المؤلفين

سنركز هنا على أهم النماذج التي تعرض لها الأصفهاني، وقد حددناها في النسب الكامل، والنسب العربي، ونسب المولى، ونسب المرأة العربية الحرة، ونسب المرأة المولدة.

(10) Mohammed ARKOUN, **Contribution à l'Etude de l Humanisme Arabe au IVe/Xe siècle**, MISKAWAYH (320/325-421) = (939/936-1030) Philosophe et Historien, Librairie ,Philosophique J. Vrin, Paris 1970. **الأغاني**، ج. 15-14/1.

النسب الكامل

هو النسب الذي يصل به الأصفهاني إلى الأصل الأول للمؤلف، بحيث يذكر كل سلسلة نسبه بشكل متواصل، أباً عن جد، حتى يصل به إلى آدم عليه السلام. ومثل هذا النسب قليل في الأغاني. ومن أشهر من ذكر له هذا النسب الكامل، الشاعر ابن قطيفة. وهو الشاعر الذي ابتدأ به كتاب الأغاني. يقول في نسبه لما ذكر نسبه المختصر، ما يلي:

«وقال قوم آخرون من النسابين ممن أخذ ـ فيما يزعم ـ عن دَغفَل وغيره: معد بن عدنان بن أدد بن آمين بن شاجيب بن نبت بن ثعلبة بن عنز بن سريج بن محلم بن العوام بن المحتمل بن رائمة بن العقيان بن علة بن شحدود بن الضرب بن عيفر بن إبراهيم بن إسماعيل بن رزين بن أعوج بن المطعم بن الطمح بن القسور بن عتود بن دعدع بن محمود بن الرائد بن بدوان بن أمامة بن دوس بن حُصين بن النَّزَّال بن الغمير بن محشر بن معذر بن صيفي بن نبت بن قيدار بن إسماعيل ذبيح الله بن إبراهيم خليل الله صلى الله عليهما وعلى أنبيائه أجمعين وسلم تسليما. ثم أجمعوا أن إبراهيم بن آزر وهو اسمه بالعربية كما ذكره الله تعالى في كتابه، وهو في التوراة بالعبرانية تارَح بن ناحور، وقيل: الناحر بن الشارع وهو شاروع بن أرغو وهو الرامح بن فالغ ـ وهو قاسم الأرض الذي قسمها بين أهلها ـ بن عابر بن شالخ بن أرفَخشذ، وهو الرافد بن سام بن نوح صلى الله عليه وسلم ابن لامك وهو في لغة العرب ملكان بن المتُّوشَلَخ وهو المنوف بن أخنُخ وهو إدريس نبي الله عليه السلام بن بارد، وهو الرائد بن مهلابل بن قنان بن أنُوش، وهو الطاهر بن شيث، وهو هبة الله، ويقال له أيضاً: شاثُ بن آدم أبي البشر صلى الله عليه على سائر الأنبياء وعلى نبينا محمد خاصة وسلم تسليما. وهذا الذي في أيدي الناس من النسب على اختلافهم فيه.»[11].

يبدو أن الأصفهاني قد قدم لنا هنا نموذجاً كاملاً للنسب سيحيل عليه من حين لآخر في كتابه عندما يتعلق الأمر بجزء من النسب الذي ورد في ابن قطيفة. وهذا سيعفيه من تكرار السلسلة النسبية كلما وجد مؤلفاً ينتسب إليها. يقول مثلاً في ذكره لنسب عمر بن ربيعة: «هو عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة. واسم أبي ربيعة: حذيفة بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم بن يقظة بن مرة بن لؤي بن غالب بن فهر. وقد

11) **الأغاني**، ج. 1/14-15.211.

تقدم باقي النسب في نسب ابن قطيفة»[12]. وستتكرر العبارة الأخيرة من الاستشهاد الأخير كثيراً في الأغاني.

النبسب العربي

هو النسب الذي يذكر فيه الأصفهاني سلسلة النسب العربي الحر المعروف عند النسابة العرب. وللنسب العربي مكانته الاعتبارية في الحياة العربية، إذ كانت تعطي للمؤلف العربي اعتباراً خاصاً، إن لم نقل مرتبة خاصة. وداخل النسب العربي نجد تراتباً اعتبارياً آخر يعطي للقرشي ميزته الخاصة. وكان الأصفهاني يضع كل مؤلف في مكانته حسب انتمائه في النسب العربي. ورغم أن الأصفهاني كان يومن بهذا التراتب في النسب، فإنه كان لايجعل المرتبة العربية في النسب تتغلب على القيمة الفنية لإنتاج المؤلف، لأن الأصفهاني كان يضع بإزاء النسب الدموي النسب الفني، الغنائي والشعري والمعرفي أحياناً. الأصفهاني هنا يحترم الأعراف الثقافية العربية، بالتذكير بها ووضعها في موضعها المتعارف عليه، ولكنه في نفس الوقت يقدم تصوراً آخر للنسب عندما يتعلق الأمر بالإنتاج الفني. وكأني به كان على وعي بالمواضعات العربية القبلية، ولكنه في نفس الوقت كان على وعي بضرورة تطعيم النسب الدموي بالنسب الفني الذي كانت تفرضه الوضعية الثقافية العربية والإسلامية، المتعددة الأعراق والأجناس والألوان والديانات. إن الأصفهاني كان يومن بالأصول، يرسخها ويذكر بها، ولكنه كان يضع بإزائها ما يمكن أن يغنيها أو يوسعها أو حتى ما يوحي بالتساؤل عنها.

ونذكر هنا مثالاً على النسب العربي الحر الذي يصل به الأصفهاني بالمؤلف إلى مضر أو نزار يقول عن نسب الحطيئة: «الحطيئة لقب لقب به، واسمه جرول بن أوس ابن مالك بن جؤية بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن الريث ابن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار»[13].

نسب المولى

المولى في اللغة، هو الحليف أو النصير. والمقصود بالمولى هنا هو الُمعتَق، ينتسب بنسب من أعتقه. ولهذا قيل للمعتقين الموالي. «قال أبو الهيثم : المولى على ستة أوجه:

12) **الأغاني**، 66/1.

13) **الأغاني**، 157/2.

المولى ابن العم والعم والأخ والابن والعصبات كلهم، والمولى الناصر، والمولى الولي الذي يلي عليك أمرك، وقال : ورجل ولاء وقوم ولاء في معنى وليّ وأولياء لأن الولاء مصدر، والمولى مولى الولادة وهو الذي يُسلِم على يديك ويواليك، والمولى مولى النعمة وهو المعتق أنعم على عبده بعتقه، والمولى المعتَق لأنه ينزل منزلة ابن العم يجب عليك أن تنصره، وترثه إن مات ولا وارث له، فهذه ستة أوجه»[14].

والملاحظ أن الأصفهاني في كتاب الأغاني قد ترجم للمولى الحليف والنصير، والمعتق بصفة خاصة، لأن جل الموالي الذين ترجم لهم من المغنين والملحنين، مع ترجمته أيضاً لبعض الشعراء الموالي أيضاً. ولكن المغنين معظمهم من الموالي، فإما أنهم أسلموا على يد مولاهم العربي، أو حالفوا العرب، أو أعتقوهم. ولهذا يحاول الأصفهاني أن يتتبع نسب المولى في ولائه لهذا أو ذاك أو لقبيلة أو أخرى، حتى يحدد أصول ولائه. وفي تحديد تلك الأصول الولائية تحديد لمكانة المولى أيضاً. ومن الأمثلة على نسب المولى، واستقصاء الأصفهاني في ذلك، نذكر ترجمته للمغني المشهور، ابن سريج. يقول في ذلك : «هو عبيد بن سريج، ويكنى أبا يحيى، مولى بني نوفل بن عبد مناف. وذكر ابن الكلبي عن أبيه وأبي مسكين أنه مولى لبني الحارث بن عبد المطلب.

وأخبرني أحمد بن عبد العزيز الجوهري قال حدثنا عمر بن شبة قال : حدثنا محمد بن يحيى أبو غسان قال : ابن سريج مولىً لبني ليث، ومنزله مكة.

وأخبرني الحسين بن يحيى بن حماد بن إسحاق عن أبيه قال : سألت الحسن بن عتبة اللهبيّ عن ابن سريج فقال : هو مولى لبني عبد الله بن عمر بن مخزوم. وفي بني عائذ يقول الشاعر :

فإن تصلح فإنك عائذيّ ... وصلح العائذيّ إلى فساد

قال إسحاق : وقال سلمة بن نوفل بن عُمَارَةَ : ابن سريج مولى عبد الرحمن بن أبي حسين بن الحارث بن نوفل، أو ابن عامر بن الحارث بن نوفل بن عبد مناف»[15].

حاول الأصفهاني أن يحيط بمختلف الروايات التي تحدثت عن نسب ولاء المغني ابن سريج. وغالباً ما يرجع نسبه إلى نسب عربي؛ فتارة ينسب إلى بني نوفل بن عبد

14) **لسان العرب**، لابن منظور، مادة **ولي**.
15) **الأغاني**، 257/4.

مناف، أو إلى بني الحارث بن عبد المطلب، أو إلى بني ليث، أو إلى بني عائذ بن عبد الله بن عمر بن مخزوم، أو إلى عبد الرحمن بن أبي حسين، الحارث بن نوفل، أو ابن عامر. فالمولى معروف بمواليه لا لذاته كما هو الشأن في النسب العربي. المولى تابع لمولاه وغير مستقل بذاته لعدم استقلاله بنسبه. وإذا كان الأصفهاني يحاول ضبط النسب للمولى بهذه الصفة التي تحدد مكانته في المنظومة النسبية العربية وفي المجتمع العربي الذي كان المولى جزءاً من مركباته الاجتماعية، والتي يؤصلها الأصفهاني، ويحيط بها علماً كما يحيط بالنسب العربي، لوضع كل واحد في مكانه، ويحافظ على التراتب النسبي وبالتالي الاجتماعي، فإنه في الأمور الأخرى المتعلقة بالحياة العامة والفنية للمولى تبدو أحياناً أكثر غنى وأكثر تفصيلاً. فإذا كان نسب المولى لايعرف إلا بمولاه، وبشكل مقتضب، فإن نسب فنه، ألحانه مثلاً أو أشعاره شيء آخر.

هناك فرق بين الحديث عن نسب ابن سريج الدموي وبين نسب أعماله الفنية. فقد فصل الحديث في ألحانه وفي حياته الفنية بشكل يعطي لابن سريج مكانة خاصة، باعتراف من عاشرهم من الأمراء أو المغنين أنفسهم. فقد اعترف له بتفوقه في الغناء وبأنه أول من ضرب بالعود الفارسي على الغناء العربي، وهو من المعدودين أصولاً للغناء العربي، مع ابن محرز ومعبد ومالك[16].

لقد انتهج الأصفهاني نفس النهج في ترجمته للموالي في الكتاب كله. بعد ذكر مختصر لنسب ولائه، يطيل في نسب أعماله وأفعاله الفنية بخاصة. وسيعمل نفس الشيء مع الجارية أو القينة. ولاشك أن الأصفهاني هنا كان يرمي إلى تعزيز تصوره للحياة الثقافية العربية والإسلامية التي كانت تقوم على المحافظة على التراتبية الاجتماعية والقبلية من جهة، وعلى توسيع فضاءات التراتبات الأخرى التي كان يمثلها الإبداع الفني الغنائي والشعري والفكري أحياناً من جهة أخرى. هذه الوجهة الثانية هي التي جعلت الأصفهاني يفتح آفاقا جديدة أمام الثقافة العربية الإسلامية.

نسب العربية الحرة

العربية الحرة هي الشاعرة أو المغنية التي لها أصول في النسب العربي، مثل الشاعر أو المغني العربي. ويرتبط نسبها بالقبيلة العربية أباً عن جد. ويعطيها هذا النسب مكانتها الاعتبارية في قبيلتها وعشيرتها ومجتمعها، سواء عند الرجال أم النساء. وكلما

16) **الأغاني**، 259/4.

كانت من عِلّية القوم كلما زادت مكانتها الاعتبارية. وقد يضعها نسبها العربي الحر في تراتب خاص، وإذا كانت شاعرة أو مغنية ازداد اعتبارها أكثر، بل وتوضع آنذاك في المراتب الأولى من التراتب الاجتماعي العربي. وبذلك تفرض نفسها على الرجل والمرأة وتقبل منها أشياء قد لاتقبل من أي امرأة أخرى، مثل البروز على الرجال وعقد جلسات شعرية وغنائية، مثل سكينة بنت الحسين. «كانت سكينة عفيفة سليمة برزة من النساء، تجالس الأجلة من قريش وتجتمع إليها الشعراء، وكانت طريفة مزاحة»[17]. وكذلك عائشة بنت طلحة، فقد كانت لاتستر وجهها. وهي «عائشة بنت طلحة بن عبيد الله بن عثمان بن عمرو بن كعب بن سعد بن تيم. وأمها أم كلثوم بنت أبي بكر الصديق. أخبرني الحسين بن يحيى قال، قال حماد قال أبي قال مصعب :

كانت عائشة بنت طلحة لا تستر وجهها من أحد. فعاتبها مصعب في ذلك فقالت : إن الله تبارك وتعالى وسمني بميسم جمال أحببت أن يراه الناس ويعرفوا فضلي عليهم، فما كنت لأستره، والله ما في وصمة يقدر أن يذكرني بها أحد»[18].

والملاحظ أن المرأة العربية الحرة، وإن كانت مذكورة في الشعر فإنها في الغناء لم تذكر كثيراً ولم تشتهر به شهرتها في الشعر. ذلك أن الغناء كان من مهام المرأة المولدة والجارية. فجل النساء المغنيات التي ذكرهن الأصفهاني من المولدات والجواري.

نسب المرأة المولدة

المرأة المولدة مثل الرجل المولد أو المولى، تنسب بالولاء إلى من تولاها. والمولدة هي الجارية المولودة بين العرب. وعربية مولدة ورجل مولد إذا كان عربياً غير محض. والجارية المولدة، هي التي تولد بين العرب وتنشأ مع أولادهم ويغذونها غذاء الولد ويعلمونها من الأدب مثلما يعلمون أولادهم؛ وكذلك المولد من العبيد. والمولد من الكلام ما ليس من أصل لغة العرب. والمولد هو المحدث من كل شيء ومنه المولدون من الشعراء إنما سموا بذلك لحدوثهم[19].

17) **الأغاني**، 143/16. وينظر في مقال عن المرأة في **الأغاني** في : John Mattock, Short and Simple Annals in Frederick De Long. Verse and the Fair Sex. Studies in **Arabic Poetry and the Representation of Women in Arabic Literature**. Utricht, 1993, pp. 85-91.

18) **الأغاني**، 176/11.

19) **لسان العرب**، لابن منظور، مادة ولد.

ترجم الأصفهاني لعدد كبير من الشاعرات والمغنيات المولدات بصفة خاصة. وكانت المولدة أو الجارية المغنية تحظى بالقبول في المجتمع العربي و الإسلامي الذي تحدث عنه الأصفهاني. وكان غناؤهن هو الذي يحدد مكانتهن في المجتمع العربي، ولذلك التجأن إلى هذا الفن بل وشجعهن على ذلك مفهوم المرأة المغنية الذي يكاد يختص بالمولدة أو الجارية أكثر من العربية الحرة، إلا في القليل النادر. وحينما يذكر الأصفهاني نسب المولدة فإنه يركز في الغالب على نسب ولائها. يقول عن نسب جميلة مثلاً :

« هي جميلة مولاة بني سليم ثم مولاة بطن[20] منهم يقال لهم بنو بهز، وكان لها زوج من موالي الحارث بن الخزرج، وكانت تنزل فيهم، فغلب عليها ولاء زوجها، فقيل إنها مولاة للأنصار، تنزل بالسُّنح وهو الموضع الذي كان ينزل به أبو بكر الصديق؛ ذكر ذلك إبراهيم بن زياد الأنصاري الأموي السعدي. وذكر عبد العزيز بن عمران أنها مولاة للحجاج بن علاط السلّمي. وهو أصل من أصول الغناء، وعنها أخذ معبد وابن عائشة وحبابة وسلاّمة وعقيلة العقيقية والشّمّاسيّتان وخُلَيدة ورُبيحَة، وفيها يقول عبد الرحمن بن أرطاة... »[21]

ويقول عن شارية : « كانت شارية مولدة من مولدات البصرة، يقال إن أباها كان رجلاً من بني سامة بن لؤي المعروفين ببني ناجية، وأنه جحدها، وكانت أمها أمة، فدخلت في الرق. وقيل سرقت فبيعت، فاشترتها امرأة من بني هاشم، فأدبتها، وعلمتها الغناء، ثم اشتراها إبراهيم بن المهدي، فأخذت غناءها كله أو أكثره عنه، وبذلك يحتج من يقدمها على عَريب، ويقال : إن إبراهيم خرَّجها ».[22]

ويقول عن دنانير : « كانت دنانير مولاة يحي البرمكي وكانت صفراء[23] مولدة،

20) البطن في ترتيب القبيلة يأتي على الشكل التالي : الشعب ثم القبيلة ثم العمارة ثم البطن ثم الفخذ ثم العشيرة ثم الفصيلة ثم الرهط.

21) **الأغاني**، 186/8.

22) **الأغاني**، 16/3.

23) كلمة صفراء، غالباً ما كانت توصف بها المرأة الجميلة. وهي تنسب في الأصل إلى بني الأصفر. وبنو الأصفر هم الروم، وكانوا يتميزون بلونهم عن العرب، وربما وصفوا بذلك اللون الذي اعتبر من الألوان الصافية المحببة. ويذكر المستشرق كاتر مير تفصيلاً طريفاً عن كلمة بني الأصفر في :

E .Quatremère, **Nouveau Journal Asiatique**, Novembre 1835, pp. 389-391.

وكانت من أحسن الناس وجهاً وأظرفهن وأكملهن أدباً وأكثرهن رواية للغناء والشعر. وكان الرشيد لشغفه بها يكثر مصيره إلى مولاها ويقيم عندها ويبرها ويفرط، حتى شكته زبيدة إلى أهله وعمومته، فعاتبوه على ذلك.

ولها كتاب مجرد الأغاني مشهور، وكان اعتمادها في غنائها على ما أخذته من بُذل وهي خرَّجتها، وقد أخذت أيضاً عن الأكابر الذين أخذت بذل عنهم مثل: فُليح وإبراهيم، وابن جامع، وإسحاق، ونظرائهم»[24].

ديانة المؤلف

إذا كان الأصفهاني قد ركز الأصول النسبية للمؤلف كما أشرنا إليها من قبل ليؤكد على أهمية النسب في الحياة العربية الإسلامية من جهة، وليؤكد من جهة أخرى على أن اختلاف الأنساب وتنوعها لم يقف دون تطور الثقافة العربية الإسلامية بل أغناها. ثم إن العبرة في النهاية ليست كلها للنسب الدموي، وإنما هي للإنتاج الذي يبدعه المؤلف في اللحن والغناء خاصة. وكما أن النسب الدموي لم يحل دون إغناء الديوان الشعري والغنائي العربي، فإن الديانة بدورها لم تحل دون ذلك في نظر الأصفهاني. فاختلاف الديانات والمعتقدات كان واقعاً معروفاً في الحضارة العربية قبل الإسلام وبعده. غير أن الإنتاج الفني كان يفرض نفسه ويعترف له بقيمته سواء كان للعربي المسلم أو لغير المسلم. ولهذا ركز الأصفهاني في ترجمته للمؤلف على ديانته، يذكرها ويفصل القول فيها أحياناً ليستدل بمعرفته في هذا الباب أيضاً. فبالنسبة للمسلم كان يشير أحياناً إلى إسلامه وأحياناً كان لا يذكر ذلك. وأحياناً كان يذكر بعض المؤلفين الذين عرفوا بورعهم وتقواهم، وأحياناً كان يؤشر على المؤلف بأنه أسلم وحسن إسلامه، أو أنه كان مشكوكاً في إسلامه. عقيدة المؤلف كانت حاضرة عند الأصفهاني وهو يترجم للمؤلفين لأن الديانة في العصور الإسلامية الأولى كان لها وضع إعتباري هام في المجتمع العربي الإسلامي إلى جانب النسب العربي. وهذا ما حاول أن يركز عليه الأصفهاني في كتابه، وبهذا يؤكد على أهم مكونات الهوية العربية الإسلامية. غير أنه يجعل هذه الهوية مفتوحة على الديانات الأخرى كما جعلها مفتوحة على الأجناس والأعراق الأخرى التي أشرنا إليها من قبل.

24) **الأغاني**، 65/18.

تركيز الأصفهاني على ديانة المؤلف إذاً كان يقصد منه أن الإنتاج الفني غالباً ما يتجاوز المعتقدات، ما دام يستجيب للمتطلبات الفنية والجمالية للألحان والأشعار العربية، ويستجيب كذلك لانتظارات الذائقة العربية الجمالية والإنسانية. وهنا نكون مرة أخرى أمام إمكانية أخرى، يقدمها الأصفهاني لتاريخ الأدب العربي وللثقافة العربية لتتجاوز ذاتها فتتوسع وتُغتنى أكثر. أي أن تاريخ الأدب العربي يحمل في أصول تكونه إمكانية التعامل مع الآخر بشكل منفتح، بل إن الأصفهاني يوحي بفعله هذا بأن الآخر مكون من مكونات الأدب العربي وثقافته في النهاية.

وسنحاول هنا أن نقدم بعض النماذج من تعامل الأصفهاني مع ديانة المؤلف، مشيرين فقط إلى ما يدل على ديانته دون التفصيل في أصوله النسبية، لأنها لا تختلف في الأغلب الأعم عن حديثه عن الأصول النسبية العربية، باستثناء ترجمته للشعراء اليهود كما سنرى.

يقول عن الأخطل مثلاً: «كان نصرانياً من أهل الجزيرة ... سئل حماد الراوية عن الأخطل فقال: ما تسألوني عن رجل قد حبب إلي شعره النصرانية»[25].

ويقول عن نابغة بني شيبان، وهو شاعر أموي: «كان نصرانياً لأنه كان يحلف بالإنجيل والرهبان وبالأيمان التي يحلف بها النصارى»[26].

ويقول عن أعشى ميمون: «كان الأعشى قدرياً ... أخذ ذلك من نصارى الحيرة ... كان نصرانياً وعلى ذلك مات»[27].

ويقول عن أبي زبيد: «كان أبو زبيد نصرانياً وعلى دينه مات ... وكان من زوار الملوك وخاصة ملوك العجم، وكان عالماً بسيرهم، ومع ذلك كان عثمان بن عفان يقربه ويدنيه من مجلسه»[28].

ومن الشعراء الذين تحدث عنهم الأصفهاني بشكل مطول، بشار بن برد. فرغم ما اتهم به من زندقة، بل وقتل بسببها، فإن شعره كان شائعاً في الناس وكان معترفا به، وهو من أصل أعجمي. يقول الأصفهاني على لسان راوية بشار بن برد: «قال: لما دخلت على المهدي قال لي: فيمن تعتد يا بشار؟ فقلت: أما اللسان والزي فعربيان،

25) الأغاني، 285/8.

26) الأغاني، 106/7.

27) الأغاني، 112/9-113.

28) الأغاني، 127/12.

وأما الأصل فعجمي كما قلت في شعري يا أمير المومنين :

ونُبّـئتُ قوماً بهم جنَّة	يقولون من ذا وكنت العَلَم
ألا أيها السائلي جاهداً	ليعرفني أنا أنف الكرم
نمت في الكرام بني عامر	فروعي وأصلي قريش العجم» [29]

حاول بشار هنا أن يربط الأصول الأصيلة في الثقافة العربية والثقافة الفارسية، وذلك حينما جعل قريش نموذجاً مثالياً يتم فيه التصالح بين الأصول المختلفة، لأن قريشاً اكتسبت قيمتها في الثقافة العربية من تاريخها ومن انتماء النبي محمد صلى الله عليه وسلم إليها. والأصفهاني قد اهتم ببشار الشاعر الفنان، وما قدمه للثقافة العربية، بل وماغني من شعره الذي كان متداولاً بين الناس.

هذه بعض النماذج فقط من كتاب الأغاني عن المؤلفين الذين كانت عقيدتهم النصرانية أو القدرية أو المجوسية، وهم كثيرون سواء في الجاهلية أو بعد الإسلام، ولكنهم نالوا حظوتهم عند الناس من خلال إنتاجهم الفني الشعري أو الغنائي، والذي كان مشبعاً بقدر من الجمالية وبالروح الإنسانية التي كان يتلقاها الإنسان العربي المسلم بصدر رحب رغم ديانته المختلفة. وأكبر دليل على ذلك ما أشرنا إليه من تقريب الخليفة عثمان بن عفان للشاعر أبي زبيد النصراني من مجلسه. والأمثلة على ذلك كثيرة.

أما الشعراء اليهود فقد ذكر منهم الأصفهاني من وضعت الألحان في أشعارهم، فذكر أنسابهم ونماذج من شعرهم وبعض أخبارهم. ولم يكن الأصفهاني أول من ذكر الشعراء اليهود، لأن ذلك كان شأناً عربياً وإسلامياً يعترف لهم بإنتاجهم الشعري بخاصة. ولكن الأصفهاني يتميز عن غيره بالاعتراف للشعر اليهودي في مجال الألحان التي وضعت فيه. وتغنى بها الناس. وكان العربي المسلم لايتورع في ذكر تلك الأشعار وحفظها، ولا يميزها عن الأشعار العربية أو ألحانها، ولا ينبذها ما دامت تعبر عن الحس الإنساني الذي يلامس جانباً من الجوانب الثقافية الإنسانية التي كان يلتقطها الإنسان العربي المسلم بحسه المرهف لكل ما هو فني، رغم ديانة صاحب الشعر اليهودية. وهذا جانب آخر من جوانب السماحة للثقافة العربية الإسلامية التي كانت ترحب بكل ثقافة مختلفة ما دامت تخدم الجانب الإنساني السامي الذي هو تهذيب الذوق وتكوين الذوق السليم.

29) **الأغاني**، 3/137 -138.

ومن الشعراء اليهود الذين وضعت في أشعارهم الألحان، والتي كانت متداولة بين الناس نذكر :

ـ غريض اليهودي : يقول أبو الفرج عن نسبه : « وغريض هذا من اليهود من ولد الكاهن بن هارون بن عمران صلى الله عليه وسلم، وكان موسى عليه السلام وجه جيشاً إلى العماليق وكانوا قد طغوا وبلغت غاراتهم إلى الشام وأمرهم إن ظفروا بهم أن يقتلوهم أجمعين فظفروا بهم فقتلوهم أجمعين سوى ابن ملكهم كان غلاماً جميلاً فرحموه واستبقوه، وقدموا الشام بعد وفاة موسى عليه السلام، فأخبروا بني إسرائيل بما فعلوه؛ فقالوا : أنتم عصاة لا تدخلوا الشام علينا أبداً، فأخرجوهم عنها. فقال بعضهم لبعض : ما لنا بلد غير البلد الذي ظفرنا به وقتلنا أهله، فرجعوا إلى يثرب فأقاموا بها، وذلك قبل ورود الأوس والخزرج إياها عند وقوع السيل العرم باليمن. فمن هؤلاء اليهود قُريظة والنضير وبنو قَينُقاع وغيرهم، ولم أجد لهم نسباً فأذكره لأنهم ليسوا من العرب فتدون العرب أنسابهم، إنما هم حلفاؤهم. وقد شرحت أخبارهم وما غني به من أشعارهم في موضع آخر من هذا الكتاب »[30].

وقد ذكر الأصفهاني في الجزء الثاني والعشرين من الأغاني مجموعة من الشعراء اليهود الذين وضعت الألحان في بعض أشعارهم، وهم : أوس بن دبي من بني قريظة، والسموءل بن عاديا، وسعية بن عريض، والربيع بن أبي الحقيق، وكانت بينه وبين النابغة مجازاة شعرية،[31] وكعب بن الأشرف[32].

والملاحظ عن ذكر الأصفهاني للشعراء اليهود أنه لم يذكر لنا سوى شعرهم الذي كان متداولاً في الثقافة العربية الإسلامية، وأن المغنين العرب المسلمين قد وضعوا ألحاناً عربية فيها دون النظر إلى ديانة أصحابها. ولم يذكر من اليهود ولا ملحناً واحداً، ذلك أنهم لم يعرف عنهم أنهم وضعوا لحناً من الألحان، وهذا أمر غريب حقاً. وهكذا وضع ابن صاحب الوضوء لحناً في شعر غريض اليهودي[33]. كما وضع ابن محرز لحناً في شعر السموءل بن عاديا،[34] وغنى ابن محرز من شعر الربيع بن الحقيق[35] كما غنى مالك من

30) **الأغاني**، 116/3.

31) **الأغاني**، 128/22.

32) **الأغاني**، 106/22-131.

33) **الأغاني**، 116/3-117

34) **الأغاني**، 116/22.

35) **الأغاني**، 122/22.

شعر لكعب بن الأشرف اليهودي[36]. هذه الألحان التي وضعها كبار المغنين العرب المسلمين في أشعار اليهود تدل على أن الثقافة العربية الإسلامية كانت ترحب بكل إبداع فني يملك قسطاً من الجمالية التي تسمح له بالتداول بين الناس، ويجدون فيه متعة خاصة، بغض النظر عن صاحبه أو ديانته. ويلتقي هذا الصنيع من طرف الأصفهاني مع ما كان يرمي إليه من إظهار تنوع الأدب العربي وثقافته، وتنوع الأجناس والأعراق والديانات التي ساهمت في هذا الأدب وهذه الثقافة والحضارة العربية الإسلامية، ومن ثم الروح الإنسانية التي كانت مشبعة بها.

حاول الأصفهاني إذاً أن يبرز في الأدب العربي والثقافة العربية ما تحمله من بعد إنساني وجمالي من خلال إعترافها بما أنتجه أصحاب الديانات المختلفة، بل إن الأصفهاني يذكرنا بالاعتراف العربي ببعض السلوكات الإنسانية التي وجدها عند اليهود مثلاً، مثل ذكره لاعتراف أبي سفيان بيهودي قَرَاه فقال فيه شعراً. يقول الأصفهاني: «والأبيات التي فيها الغناء يقولها [أبو سفيان] في سلاّم بن مشكَم اليهودي، ويكنى أبا غُنم. وكان نزل عليه في غزوة السويق، فقَرَاه وأحسن ضيافته، قال أبو سفيان فيه:

سقاني فرواني كميتاً مُدامة ... على ظمأ مني سلاّم بن مشكَم
تَخيّرتُه أهلَ المدينة واحداً ... سواهم فلم أغبَن ولم اتندّم
فلما تقضى الليل قلتُ ولم أكن ... لافرحه ابشر بعُرف ومغنم
وإن أبا غُنم يجود وداره ... بيثربَ ماوى كل ابيض خضرم»[37]

وهذا الشعر في هذا اليهودي يدل على الاعتراف بالجميل من طرف العربي أبي سفيان الذي كان سيد قومه. ويدل أيضاً على تسجيل كرم اليهودي في ديوان العرب، أي في شعرهم، والذي كان لا يُسَجَّل فيه إلا من كان له حظ كبير في الحياة العربية. ولم يمنع دين اليهودي أبا سفيان في أن يخصه بما يخص به أي عربي ذي مروءة، ما دام قد قدم له خدمة إنسانية وجدت صدى في نفسه. فلو كان عنصرياً أو قليل المروءة لما خصه بأرفع فن كانت تعتز به العرب، ألا وهو الشعر.

36) **الأغاني**، 127/22.

37) **الأغاني**، 356/6.

ومن الشعراء السريان الذين ذكرهم الأصفهاني، أبو ذؤيب، وهو شاعر جاهلي إسلامي. يقول عنه الأصفهاني: «أخبرني أبو خليفة قال حدثنا محمد بن سلام قال: أخبرني محمد بن معاد العمري قال: في التوارة: أبو ذؤيب مؤلف زورا، وكان اسم الشاعر بالسريانية «مؤلف زورا». فأخبرت بعد ذلك بعض أصحاب العربية، وهو كثير بن إسحاق، فعجب منه وقال: قد بلغني ذاك. وكان فصيحاً كثير الغريب متمكناً في الشعر»[38]. لم يمنع إذاً الأصل السرياني لأبي ذؤيب أن يكون متمكناً من الشعر ويعترف له بذلك في الثقافة العربية.

نسب الإنتاج الفني

المقصود بالإنتاج الفني في الأغاني هو الألحان والأشعار المغناة في الغالب. وقد حاول الأصفهاني أن يتقصى أصول هذه الأشعار وهذه الألحان ليكون منسجماً مع ما توخاه في كتابه من حيث التوثيق وتقديم كل ما هو متفق عليه درءاً للوضع والتحريف ورغبة في تقديم ما لا يرقى إليه الشك، وذلك لبناء تاريخ أدبي واقعي ما أمكن. ولعل البحث عن الأصل والأول والتواتر والرواية هو من المسالك المنهجية التي اتبعتها المعرفة العربية القديمة، خوفاً من الخلط وتحريف الأصول سواء كانت دينية أو فكرية أو نسَبية. وفي هذا البحث عن الأصول ما يدل على الحفاظ على الهوية العربية والإسلامية، وإبراز مكانتها ومسؤوليتها في نفس الوقت على نشر الديانة الإسلامية الصحيحة، والتي تمر عبر نشر اللغة العربية وتقاليدها وثقافتها. إذا كان كل هذا قد بينه الأصفهاني في كتابه من خلال البحث عن الأصول سواء في النسب أو في البحث عن أصول المؤلف الدينية، بل وكذلك فعل في الأخبار والوقائع، فقد كان يبحث لها عن أصولها ويجد لها نسباً، بحيث يرجعها إلى أسبابها الأولى أيضاً. هاجس البحث عن الأصل أو النسب بالمعنى العام يدل على أن الأصفهاني كان يسير وفق التقاليد العربية التي كانت تؤكد على أهمية الأصل والنسب في كل شيء مما يحفظ للهوية العربية تميزها ويؤكد خصائصها.

يتبنى الأصفهاني تصور البحث عن النسب في كل شيء، ولكنه في توسيع البحث عن النسب سيضع هذا التصور أمام وضع مفارق قد يشوش على مفهوم النسب نفسه. فحينما كان البحث في نسب الأشعار أمراً معروفاً ومتداولاً قبل الأصفهاني، لأن العربي كان يرتب أمر الشعر فيما بينه وبين نفسه، ولم يكن يتردد في ذلك، اقتناعاً منه

38) **الأغاني**، 6/263-294.

بأن الشعر هو فنه الأول. وكل بحث في نسب الأشعار هو بحث في مكونات الهوية العربية في النهاية، خاصة وأن النماذج المثلى للشعر قد وضعت في العصر الجاهلي والإسلامي إلى أواخر العصر الأموي تقريباً، أي من خلال النماذج العربية القحة التي يستشهد بها نظراً لحجيتها التي رسخها التقليد العربي اللغوي والديني.

يظهر أن أبا الفرج كان واعياً بهذا التقليد الثقافي العربي وكان يحترمه بل كرسه في الأغاني أيضاً. ولكن الذي سيدركه أيضا هو أن هذه الهوية العربية القحة الضيقة سيحاول توسيعها بما يجعلها تفكر في تصورها من خلال تبنيه لنفس تصورها للنسب. وهكذا وسع دائرة النسب إلى نسب الألحان بعد أن اهتم بنسب الأشعار إلى جانب النسب الدموي والديني، وسيكشف في نسب الألحان على إمكانيات أخرى جديدة في الهوية العربية الإسلامية وفي الثقافة العربية الإسلامية. ذلك أن معظم المغنين والمغنيات وواضعي الألحان من المولدين والمولدات، رغم وجود مغنين وملحنين من أصل عربي، كما هو الشأن عند المغنين الخلفاء الذين خصهم الأصفهاني بمكانة خاصة في الجزء العاشر من الأغاني. ولكنه مع ذلك يبقى حجمهم أقل من غيرهم.

وسنقتصر هنا على ذكر أصول الألحان ونسبها دون الأشعار لأن أمر البحث في أصول الأشعار ونسبها لم يختص به الأصفهاني وحده، بل قام به غيره قبله، وأنه تقليد معروف في كتب تاريخ الأدب العربي قبل الأصفهاني وبعده. غير أن ما اختص به أكثر من غيره هو تنسيب «وضع النسب» وتأصيل «وضع الأصول» للألحان والأصوات. وغايته كما سنرى هو توثيق الألحان أولاً ليكون عمله ثقة يعوض به ما ضاع على الناس في هذا الباب، ويكون حجة في بابه في النهاية ويذكر به كما قال في بداية كتابه. وكذلك ليشير إلى الامتدادات غير العربية في نسب الألحان، وإلى كون الألحان ملتقى للثقافات وبوتقة صهرت مختلف الأصوات والأجناس والأعراق والألوان والديانات. وأن هذه الألحان وضعت في أجمل الأشعار العربية التي وضعها بدورها شعراء من ثقافات مختلفة ومتعددة. فالغناء العربي قد ارتبط بشكل وثيق بالغناء الفارسي والرومي واليوناني؛ فجل المغنين الذين وضعوا الألحان العربية قد أخذوا ذلك في البداية من الأصل الفارسي، ثم كيفوه مع الأشعار العربية، ومع الآلات العربية فيما سمي بالمدرسة العربية القديمة التي كانت تنسب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصل، تمييزاً لها عن المدرسة الحديثة في الغناء التي كان يتزعمها إبراهيم بن المهدي.

فابن محرز المغني المشهور، مولى بني عبد الدار بن قصي، كان أبوه من سدنة الكعبة، وأصله من فارس، تعلم ألحان الفرس والروم، فأخذ محاسنها وألف الأغاني التي صنعها في أشعار العرب فأتى بما لم يسمع مثله. وكان يقال له صَنَّاجة العرب. يقول عنه الأصفهاني : « وذكر إسحاق أنه كان يسكن المدينة مرة ومكة مرة، فإذا أتى المدينة أقام بها ثلاثة أشهر يتعلم الضرب من عزة الميلاء، ثم يرجع إلى مكة فيقيم بها ثلاثة أشهر. ثم شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم، ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم، **فأسقط من ذلك ما لا يحسن من نغم الفريقين**، وأخذ محاسنها، فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب، فأتى بما لم يسمع مثله. وكان يقال له صَنَّاجة العرب »[39].

أصول الألحان عند ابن محرز واضحة ومتعددة، من فارسية ورومية ولكن بروح عربية. كان يراعي الذوق العربي ويكيف الألحان مع الأشعار العربية فيخرج منها ما سمي باللحن العربي. وسيتخذ مفهوم اللحن العربي هذه الصفة المركبة التي تعتبر بدورها من مكونات اللحن العربي الذي هو جزء من الثقافة العربية. هناك إذاً ألحان الروم التي تعلمها ابن محرز وأخذ أحسنها ثم مزج بعضها بما يتلاءم والشعر العربي فأخرج منها لحناً جديداً هو الذي يوصف بالعربي. يبدو أن الشعر العربي لعب دوراً مهماً في صياغة اللحن العربي.

وكذلك فعل ابن مسجَح. فهو من المغنين المشهورين كذلك، وصاحب الألحان المشهورة، ومن الذين نقلوا غناء الفرس إلى العرب. قال عنه الأصفهاني : « سعيد بن مسجح أبو عثمان مولى بني جمح، وقيل مولى بني نوفل بن الحارث بن عبد المطلب. مكي أسود، مغن متقدم من فحول المغنين وأكابرهم وأول من صنع الغناء منهم، ونقل غناء الفرس على غناء العرب، ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية

39) **الأغاني** ، 1/190-191 .

والأسطوخوسية،[40] وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، **وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم** التي هي موجودة في غناء الفرس والروم وخارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس»[41]. وكان ابن مسجح يعرف اللغة الفارسية، وهو من الذين أعتقهم غناؤهم. دعاه مولاه مرة وقال له : «يابني أعد ما سمعته منك عليّ، فأعاده فإذا هو أحسن مما ابتدأ به، فقال إن هذا لمن بعض ما كنت أقول، ثم قال : أنّى لك هذا؟ قال : سمعت هذه الأعاجم تتغنّى بالفارسية فثقفتُها وقلبتُها في هذا الشعر، قال له : فأنت حر لوجه الله»[42].

هكذا يكون ابن مسجح أول من نقل الغناء الفارسي إلى الغناء العربي. ويؤكد الأصفهاني ذلك بقوله مرة أخرى : «حدثني جعفر بن قدامة ... قال حدثني أحمد بن موسى بن حمزة بن عمارة بن صفوان الجمحي عن أبيه قال : أول من نقل الغناء الفارسي من الفارسي إلى الغناء العربي سعيد بن مسجَح مولى بني مخزوم. قال : وقد يختلف في ولائه إلا أن الأغلب عليه ولاء بني مخزوم، وذلك أن معاوية بن أبي سفيان لما بنى دوره التي يقال لها «الرُّقط» ... حمل لها بنائين فُرساً من العراق فكانوا يبنونها بالجص والآجر. وكان سعيد بن مسجح يأتيهم فيسمع عن غنائهم على بنيانهم، فما استحسن من ألحانهم أخذه ونقله إلى الشعر العربي، ثم صاغ على نحو ذلك؛ وهو

40) **الأغاني**، 276/3. جاء في هامش رقم (1) من هذه الصفحة ما يلي، عن شرح كلمتي البربطية والأسطوخوسية : «كذا في الأصول. وقد رأى الأب أنستاس ماري الكرملي أن تكون هذه الكلمة [البربطية] محرفة عن البزنطية (بضم الباء الموحدة وفتح الزاي يليها نون ساكنة بعد طاء مكسورة ثم ياء مثناة مشددة وفي الآخر هاء»: نسبة إلى بزنطية وهي مدينة القسطنطينية قبل أن تبنى، ويراد بالبزنطية قوم من الروم الشرقيين عرفوا بهذا الاسم منذ عهد قسطنطين الكبير إلى سقوط القسطنطينية بيد الترك.

ثم قال: وأما الأسطوخوسية فيراد بهم قوم آخرون من أسطوخوس أو أسطوخادس، وهي جزيرة في جنوب فرنسا كان أهلها معروفين بالقصف والغناء والأنس، كما هم عليه إلى هذا العهد، وكان سكانها خليطاً من الروم واليونانيين والقلطيين وبقايا الفلسطينيين. «انظر المجلد الثاني من مجلة الزهراء، ص. 358-361».

41) **الأغاني**، 276/3.

42) **الأغاني**، 279/3.

الذي علّم الغريض»[43]. مرة أخرى نجد الأصول الفارسية والرومية عند ابن مسجح، وأنه كذلك كان يحكّم في كل ذلك ما يقبله الذوق العربي ويتناسب والشعر العربي، فيؤصل بذلك اللحن العربي من خلال تلك الأصول الفارسية والرومية التي تصبح فروعاً في الأصل العربي.

ومن أهم المغنين الذين تحدث عنهم الأصفهاني وأسهب في أخبارهم، إسحاق ابن إبراهيم الموصلي، صاحب كتاب الأغاني الكبير الذي وُضع عنه، وأراد الأصفهاني أن يعوضه بكتاب الأغاني. وقد بين الأصفهاني أن إسحاق الموصلي لم يقرأ ما ترجم من الموسيقى اليونانية، وأن ما توصل إليه إنما كان بقريحته فقط. يقول عنه الأصفهاني: «لأنه من أعجب شيء يؤثر عنه: أنه استخرج بطبعه علماً رسمته الأوائل لا يُوصَل إلى معرفته إلا بعد علم كتاب إقليدس الأول في الهندسة ثم ما بعده من الكتب الموضوعة في الموسيقى، ثم تعلم ذلك وتوصل إليه واستنبطه بقريحته، فوافق ما رسمه أولائك، ولم يشذّ عنه شيء يحتاج إليه منه، وهو لم يقرأه ولا له مدخل إليه ولا عرفه، ثم تبين بعد هذا، بما أذكره من أخبار ومعجزاته في صناعته، فضلَه على أهلها كلهم وتميزَه عنبهم، وكونَه سماءً هم أرضُها، وبحراً هم جداولها»[44].

والملاحظ أن مصطلح «الموسيقى» لم يذكره الأصفهاني في الأغاني إلا وهو مقرون باليونان وبالكتابة. ثم إنه لم يرد كثيراً في كتاب الأغاني لأنه كان يعتبر الموسيقى من اهتمامات المدرسة الحديثة التي لم تكن شأن مدرسة إسحاق الموصلي، تلك التي يهتم بها هنا الأصفهاني بدوره. واضح هنا أن الأصفهاني يريد أن يثبت تميز مدرسة إسحاق الموصلي التي تعرف بالمدرسة القديمة التي كانت صناعتها الغنائية تختلف عن المدرسة الحديثة التي تأثرت بالموسيقى اليونانية بخاصة.

وليستدل على نسب غناء الموصلي يذكر الأصول التي أخذ منها، بعد أن نفى عنه الأصول اليونانية، فيقول:

«أخبرني يحي بن علي المنجم قال أخبرني أبي عن إسحاق قال:

بقيت دهراً من دهري أُغلّس في كل يوم على هُشيم فأسمع منه، ثم أصير إلى الكسائيّ أو الفراء أو ابن غزالة فأقرأ عليه جزءاً من القرآن، ثم آتي منصورَ زلزل فيضاربني طَرَقين أو ثلاثة، ثم آتي عاتكة بنت شُهدَة فآخذ منها صوتاً أو صوتين، ثم

43) **الأغاني**، 3/280-281.

44) **الأغاني**، 5/270-271.

آتي الأصمعي وأبا عُبيدة فأُشهدهما وأُحدثهما فأستفيد منهما، ثم أصير إلى أبي فأُعلمه ما صنعتُ ومن لقيتُ وما أخذتُ وأتغذى معه، فإذا كان العشاء رُحت إلى أمير المؤمنين الرشيد »[45].

كان إسحاق الموصلي إذاً يجمع في ألحانه بين أصول مختلفة؛ عربية وغير عربية. وأن ما وصل إليه من ألحان إنما كان بفضل قريحته دون قراءته لكتب اليونان في الموسيقى. ومن خلال الأصفهاني يمكن أن نصف مدرسة إسحاق الموصلي أو المدرسة القديمة بأنها تعتمد على **الرواية، والسماع، والقراءة، والمضاربة بالعود، وأخذ الأصوات، وإشهاد علماء اللغة العربية، وإعلام أو إخبار من له دراية بالألحان، ووضع تلك الألحان في الأشعار العربية**. كانت إجازة الألحان العربية تمر عبر نسق خاص بالثقافة العربية، نسق منغلق؛ قوامه الرواية والدربة والممارسة التي ظلت من مكونات اللغة العربية وثقافتها، ونسق منفتح قوامه الأخذ من الثقافات الأخرى، وتأصيل ذلك في الثقافة العربية، بحيث يصبح ذلك جزءاً منها ومكونا من مكوناتها. وهكذا يوقفنا الأصفهاني دائماً على الأصول المختلفة والمتنوعة للثقافة العربية الإسلامية.

وكذلك يقول عن المغني معبد الذي كان من أشهر المغنين الذي أخذ ألحانه من أصول مختلفة. يقول عنه الأصفهاني: «قال إسحاق: كان معبد من أحسن الناس غناء، وأخذ عن سائب خاثر، ونشيط «الفارسي» مولى عبد الله بن جعفر، وعن جميلة مولاة بهز «بطن من سليم» ... حتى اشتهر بالحذق وحسن الغناء وطيب الصوت. وصنع الألحان فأجاد واعترف له بالتقديم على أهل عصره[46]. وهكذا نجد أصول غنائه وألحانه ترجع إلى سائب خاثر ونشيط الفارسي وجميلة. والأصل الفارسي واضح فيها. والأخذ هنا يفيد الإتقان والحفظ والمهارة مع وجود القريحة، وهو ما يفيد الحذق.

ويقول عن أصل ألحان ابن سُريج وهو من المعدودين في الغناء العربي بل من أصحاب الألحان الثلاثة الأولى المفضلة: «قال إسحاق وحدثني من رأى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدان الفرس، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة. وذكر أنه رآه مع العجم الذين قَدمَ بهم ابن الزبير لبناء الكعبة، فأعجب أهل مكة غناؤهم فقال ابن سريج: أنا أضرب على غنائي؛ فضرب به فكان أحذق الناس...

45) **الأغاني**، 5/271-272.

46) **الأغاني**، 1/41-42.

قال إسحاق : وأصل الغناء أربعة نفر : مكّيان ومدنيان؛ فالمكيان : ابن سريج وابن محرز، والمدنيان معبد ومالك.»[47]. الحذق إذاً هو أخذ الصنعة وإتقانها، عن طريق الرواية والدربة والممارسة، وليس بالضرورة عن طريق الكتابة. وكذلك حذق غناء الآخر، غناء العجم.

ويقول عن جميلة مولاة بني سليم التي أخذت أصول غنائها كذلك عن طريق الحذق والسماع. يقول : سئلت جميلة : أنّى لك هذا الغناء؟ قالت : والله ما هو إلهام ولا تعليم ولكن أبا جعفر سائب خاثر كان لنا جاراً وكنت أسمعه يغني ويضرب بالعود فلا أفهمه، فأخذت تلك النغمات فبنيت عليها غنائي، فجاءت أجود من تأليف ذلك الغناء، فعلمتُ وألقيتُ، فسمعني موالياتي يوماً وأنا أغني ففهمنني ودخلن علي وقلن: قد علمنا فما تكتمينا. فاقسمن عليّ، فرفعت صوتي وغنّيتهن بشعر زهير بن أبي سلمى ... فحينئذ ظهر أمري وشاع ذكري، فقصدني الناس وجلست للتعليم، فكان الجواري يتكَاوَسنَني «أي يتزاحمن حولي»، فربما انصرف أكثرهن ولم يأخذن شيئاً سوى ما سمعنَني أطارح لغيرهن، ولقد كسبت لمواليَّ ما لم يخطر لهن ببال، وأهل ذلك كانوا وكنت»[48].

ويقول عن دنانير، وهي مولاة يحي بن خالد البرمكي : «ولها كتاب في الأغاني مشهور، وكان اعتمادها في غنائها على ما أخذته من بُذل وهي خَرَّجتها، وقد أخذت أيضاً عن الأكابر الذين أخذت بذل عنهم مثل : فُليح، وإبراهيم، وابن جامع، وإسحاق، ونظرائهم»[49].

يبدو أن أصل الألحان العربية القديمة مستمدة من جذور مختلفة ومتنوعة وبالخصوص من الألحان الفارسية والرومية دون اليونانية، ولو أن المدرسة الحديثة ستعتمد أكثر على الأصول اليونانية. وهو ما لايتطرق إليه الأصفهاني حفاظاً على ما رسمه لكتابه الذي يريد أن يعوض به كتاب إسحاق الموصلي الذي كان يدور بدوره على الألحان العربية القديمة دون الحديثة. وحتى عند اعتماد الأصفهاني على الألحان العربية القديمة فإنه يشير فيها إلى أنها ليست عربية خالصة، ولكنها في أصلها وتكوّنها متعددة ومتنوعة الأصول. فالهوية الثقافية العربية في أصلها، منْ خلال الألحان، هوية متعددة ومنفتحة وليست متحجرة أو منغلقة على نفسها.

47) **الأغاني**، 251/1.
48) **الأغاني**، 187/8.
49) **الأغاني**، 65/18.

هذا الذي ذكرناه لحد الآن يتعلق بنسب أصول الألحان العربية الحضارية والثقافية، وكذلك الأصول المرجعية التي استمد منها الغناء العربي قوته وهويته. ثم أصول كبار المغنين الذين وضعوا أسس الغناء العربي الذين يعتبرون الحجة والعمدة في هذا الفن، مثلهم في ذلك مثل الشعراء العرب المشهورين في الجاهلية والإسلام الذين سطروا للشعر العربي طريقه ورسخوا تقاليده. ولذلك سنجد الأصفهاني حينما يريد أو يوثق الشعر أو اللحن بصفة خاصة يرجعه إلى أصوله، أي من وضع فيه اللحن ونوع اللحن وجنسه، بل ويعدد مختلف الألحان التي وضعت في شعر من الأشعار. كل ذلك ليضع أمام القارئ كل ما ينسب إلى لحن من الألحان بالتدقيق والتمحيص المعهودين في الأصفهاني. وحين يقوم الأصفهاني بمثل هذا التنسيب للألحان إنما يريد بذلك مرة أخرى أن يؤصل الألحان العربية ويزيل عنها كل تحريف أو وضع حتى يقدم ديوان الألحان العربية الحجة والثقة، والذي يكون عمدة الخاص والعام.

وللتدليل على تنسيب الأصفهاني للألحان وذكر أصولها، نجده يتبع طريقة تكاد تكون متواترة في كتابه، أو تكون بدورها نموذجية. ويمكن صياغة نموذجه في نسب الألحان فيما يلي :

- يذكر الشعر الذي وضع فيه الصوت أو اللحن أو الغناء.
- يذكر صاحب الشعر وعروض ذلك الشعر، وأحياناً يشرح بعض ألفاظه أو عباراته.
- يذكر صاحب اللحن، الملحن أو المغني.
- يذكر جنس اللحن، وطريقة أدائه، وأصابعه.
- يذكر مختلف من وضع ألحاناً مختلفة في نفس الشعر.
- يذكر ما يطرأ على اللحن من تغيير أو انتحال.
- يذكر بعض الأخبار المتعلقة باللحن أو الشعر.

ويمكن التمثيل لهذا النموذج الذي يستوفي أهم مكونات ذلك النموذج، بقوله عند حديثه عن المغني معبد. يذكر بعض الأبيات الشعرية التي وضع فيها صوت من الأصوات، ثم يتبعها بما وضع فيها من ألحان، يقول الأصفهاني :

« صوت من غير المائة المختارة

لَعمر أبيها لا تقول حليلتي ألا فرَّ عنّي مالك بن أبي كعب
وهم يضربون الكبشَ تبرق بيضُه ترى حوله الأبطالَ في حَلَق شهب
إذا أنفَذُوا الزِّقَّ الرويَّ وصُرّعوا نشاوى فلم أقطع بقولي لهم حسبي
بعثتُ إلى حانوتها فَسَبأتها بغير مكاس في السُّوام ولا غصب

عروضه من الطويل. والشعر لمالك بن أبي كعب بن القَين الخزرجي أحد بني سَلمة. هكذا ذكر إسحاق، وغيره يذكر أنه من مُراد. ولهذا الشعر خبر طويل يذكر بعد هذا. والغناء في البيتين الأولين لمعبد ثقيل أول بالوسطى، ومن الناس من ينسبه إلى ابن سُريج. ولمالك في الثالث والرابع من الأبيات لحن من الثقيل الأول بالسَّبابة في مجرى البنصر عن إسحاق، ومن الناس من ينسب هذا اللحنَ إلى معبد ويقول: إن مالكاً أخذ لحنه فيه فحذَف بعض نغمه وانتحلَه، **وإن اللحن لمعبد في الأبيات الأربعة**. وقد ذكر أن هذا الشعر لرجل من مراد، ورُوي له فيه حديث طويل ...»[50].

ويقول في صوت من الأصوات الثلاثة المختارة الذي وضع في الأبيات التالية:

«ومن الثلاثة الأصوات المختارة

صوت فيه أربعة ألحان من رواية علي بن يحي

تَشكّى الكُميتُ الجريَ لَما جَهدتُه وبَيّن لو يستطيعُ ان يتكلّما
لذلك أُدني دونَ خيلي مَكانَه وأوصي به الأ يُهانَ ويُكرَما
فقلتُ له إن ألقَ للعين قُرَّةً فهان عليّ أن تَكلّ وتسأما
عَدمتُ إذاً وَفري وفارقتُ مُهجتي لئن لم أقل قَرناً إن الله سلَّما

عروضه من الطويل. قوله: «لئن لم أقل قرناً»، يعني أنه يَجدُّ في سيره حتى يقيل بهذا الموضع، وهو قَرنُ المَنازل، وكثيراً ما يذكره في شعره.

الشعر لعمر بن أبي ربيعة المخزومي، والغناء في هذا اللحن المختار لابن سريج، ثاني ثقيل مطلق في مجرى الوسطى. وفيه لإسحاق ثاني ثقيل بالبنصر عن عمرو بن بانَة. وفيه ثقيل أول يقال إنه ليحي المكي. وفيه خفيف رمل يقال إنه لأحمد بن موسى المنجّم. وفيه للمعتضد ثاني ثقيل آخر في نهاية الجودة. وقد كان عمرو بن بانَة صنع فيه

50) **الأغاني**، 45/1.

لقد تبين من هذه الأمثلة حرص الأصفهاني على تقديم الألحان منسوبة إلى أصولها، مبيناً فيها مختلف صنعتها وكثرة أصحابها، وما روي عنها من أخبار مختلفة. كل ذلك ليصل باللحن والشعر أحياناً إلى النسب الذي قد يستقر عليه الرأي ثم يتخذ عمدة في ذلك. إنه مرة أخرى تأصيل الأصول وتثبيت أنساب الألحان لكي لا يتطرق إليها الشك أو الوضع والتحريف. ولكنه في نفس الوقت يشير إلى مختلف الأنساب التي تقلب فيه هذا اللحن أوذاك ويعدد مختلف مصادره. إنه بذلك يشير مرة أخرى إلى تنوع واختلاف أنساب الألحان كذلك. وهذا لاشك يغني التأريخ للأدب العربي من حيث مصادره ويغني الثقافة العربية الإسلامية من الناحية الفنية والغنائية بخاصة، ويستدل أكثر على تنوع مكونات الهوية العربية.

لماذا التركيز على هذه الأنساب التي ذكرناها، سواء نسب المؤلف وديانته أو نسب الإنتاج الفني؟ أي لماذا البحث عن الأصول؟ ذلك ما سنبحثه في الفصل اللاحق، حتى نتبين أهمية البحث في الأصول ووضع التقاليد الأدبية في تاريخ الأدب العربي القديم، ومن ثم في الثقافة العربية الإسلامية.

51) **الأغاني**، 1/64.



الفصل الرابع

البحث عن الأُصول في الأغاني

البحث عن الأصول

يبدو أن بحث الأصفهاني عن الأصل في كل شيء، سواء تعلق الأمر بالمؤلف أم بالإنتاج الفني، هو وليد التركيز على وضع كل شيء في مكانه وتراتبيته، من حيث الأسبقية والتأخير. فقد حاول الأصفهاني أن يبحث عن الأول والسابق واللاحق، والعربي والأصيل وغير العربي، وعن القديم والمولد والمحدث. وكان هدفه في النهاية هو نوع من التفكيك لتاريخ الأدب العربي بحيث كان يشير فيه إلى مكوناته الأصلية، ومكوناته الأخرى التي اكتسبها وأصبحت بدورها جزءاً منه. كما كان يحاول تتبع المرجعية العربية في خصوصيتها وعموميتها. وبذلك يكون قد أشّر على مفهوم التصور الثنائي الذي حكم الأدب العربي وتاريخه، ومن ثم الثقافة العربية الإسلامية في الأخير. وربما سيحاول ببحثه عن الأصول بالطريقة التي تعرضنا لها أن يتساءل في نفس الوقت عن هذه الأصول ليفتح آفاقاً أخرى أمامها.

يظهر أن التصور الثنائي للأدب وتاريخه وللثقافة العربية الإسلامية، يجد أصول إدراكه في الرؤية الفلسفية التي تكونت عند العرب بعد مجيء الإسلام عن العالم. وهي «رؤية للعالم»[1] انصاغت بفعل «تلازم» التصور الديني الإسلامي والفلسفي التاريخي والتصورات الفكرية واللغوية والإبداعية والجمالية بدرجات متفاوتة. إلا أنها ستكون محكومة في الغالب بهذا التصور الأول. والذي ساهم في تكوين هذه الرؤية

1) انظر فيما يتعلق بالرؤية للعالم في بعض المراجع مثل: L. Goldmann, **Intrduction à la philosophie de Kant**, Gallimard, Paris, 1967. Recherche dialictiques, Gallimard, Paris. 1958/Hans Georg Gadamer, **Verité et Méthode,** Gallimard, Paris, 1976. Richard Palmer, Hermeneutics, Interpretation Theory, in Schleiermacher, Dilthy, **Heidegger and Gadamer**, Northwestern UP Evanston,1967,1977.

هو تشييدها للنواة الصلبة[2] التي تحفظ لها وجودها وتضمن بقاءها واستمرارها، وبالتالي تخصصها وتميزها. ومن أهم مكونات هذه النواة الصلبة ما يعرف بالشاهد الأمثل، أو المثال الأول أو النموذج الأصلي[3]، الذي تتولد عنه كل ممارسة معرفية أو فنية أو علمية، بحيث يشدّها إليه وتنشدّ إليه.

الشاهد الأمثل هو الفعل الأول الذي يملك القدرة على استصدار أفعال أخرى تحاكيه، وتستمد فعل فعلها منه. وهذا الفعل يملك تصوراً يُشيَّد له في الغالب من منظورات مختلفة تخفى أو لا تدرك الموقع الذي تنظر منه. والراجح أن هذه المنظورات مستمدة من النظر الأول الذي يتوالد بفعلها وفيها، مما يضمن الاستمرار للفعل الأول ويحفظ صفته. ولا يخفى كذلك ما لمفهوم الشاهد الأمثل من أصول فلسفية يونانية وإسلامية. فهي موجودة عند أفلاطون والفارابي مثلاً بحيث ترى هذه الأصول أن هناك مثالاً أو شاهداً أمثل تصدر عنه الأشياء وصوراً تحاكيه، أو إلاهاً تفيض عنه الأشياء.

إن هذا التصور الفلسفي للوجود الذي تولد عنه تكوين رؤية للعالم سيصبح أساس الفعل الرمزي في المجال المعرفي والأدبي، حيث يكون له الأثر البعيد في تجربة الحياة[4]، التي تستمد وجودها وقوة فعلها من النظر إلى الشاهد الأمثل على أنه الحقيقة. وبهذا يتمتع الشاهد الأمثل بخاصية الأفضلية والممارسة الراسخة. وبتوالي حضور النظر إليه ينشأ التقليد.

يظهر أن البحث في التقليد هو بحث في الأصول والأنوية الصلبة والشواهد المثلى التي تملك القدرة على الترسيخ والإثبات واحتواء الممارسات الرمزية في الزمن. الأصول فعلها فعل دينامي يحرك الفعل وينتجه من جهة، ويدفعه إلى الأمام ويتحكم فيه ويجره من جهة أخرى. ولما كان فعل تاريخ الأدب العربي، قد خضع إلى هذه العملية عبر أزمنة تكونه وإنتاجه، مثلما رأيناه عند الأصفهاني في الأغاني، فإن الحديث عن التقليد يصبح ضرورة لفهم الأدب العربي والثقافة العربية. وربما لأنه أصل مُبَنْيَن في تاريخ معرفتنا العربية.

2) **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، ترجمة، نسيم حداد، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1986، ص.196.

3) Georges Lakoff, Cognetive semantics, in **Meaning and Mental representation**, ed. By U. Eco et al. 1980; Northrop Frye, **Anatomy of criticism**, Four Essays, Princeton, 1957, UP. NJ. 3ed; 1973, pp. 141-158. ومحمد مفتاح، **التلقي والتأويل** : مقاربة نسقية، ص.101-120.

4) **جادمر**، مرجع مذكور، ص. 121-207. بالمر، مرجع مذكور، ص. 107.

ومن نتائج التصور القائم على الشواهد المثلى أن ساد تاريخ الأدب العربي تحقيب خاص، رأيناه يتمثل في المدد الطويلة الناتجة عن سيادة أنساق الشواهد المثلى زمناً طويلاً تمتد إلى عدة قرون أحياناً. وقد لا نخرج عن افتراضنا الأول، إذا قلنا بأن ذلك راجع إلى النشأة الأولى[5] لتاريخ الأدب العربي الذي تشكل في ظل الرؤية العربية الإسلامية للعالم. وقد ساهم الأصفهاني في بحثه عن الأصول في ترسيخ هذه الرؤية سواء بالنسبة للشعر أم للغناء بشكل خاص، مع محاولة البحث عن تنوع هذه الأصول. وقد عرفت هذه الرؤية لحظات تكوينية هامة ومنعطفات تاريخية كبرى[6] ساهم الأصفهاني في بلورتها من خلال الأغاني. ومثل هذه اللحظات هي التي تحكمت ووجهت المنظور التقليدي في تاريخ الأدب، ويمكن الحديث عن هذه اللحظات من منظورين : المنظور التاريخي، والمنظور التأويلي.

1. المنظورُ التّاريخي

نقصد بالمنظور التاريخي ذلك المنظور الذي تحكَّمت فيه المنعطفات التاريخية الكبرى التي استطاعت أن تميز فترة زمنية عن أخرى، بحيث نجد في كل فترة ما يوحّد نسقها الفكري العام، ويشكل ما يعرف ب « **روح العصر** »، الذي غالباً ما يتجلى في الرؤية للعالم التي تسود فترة دون أخرى. ولا شك أن روح العصر الذي عرفه عصر الأصفهاني، في القرن الرابع الهجري، قد ساهم في لجوئه إلى البحث عن الأصول بالشكل الذي ذكرناه. ويمكن أن نرجع تكون تاريخ الأدب العربي وترسيخ أصوله إلى المنعطفات التالية التي حاول كتاب الأغاني أن يعكس جزءاً منها ويحاول أن يبذر فيها بعض الأصول التي لو بلورت أكثر بعده لتغير مجرى تاريخ الأدب العربي، ولما تم الاعتماد فقط على المنعطفات التاريخية السياسية، وإنما سيكون قد تم الاعتماد أيضاً على المنعطفات الفنية والإبداعية كما رأينا ذلك من قبل. والمنعطفات التي يبرزها كتاب الأغاني، هي :

5) عبد الرزاق الدواي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر : هيدجر، ليفي ستروس وميشال فوكو**، دار الطليعة، بيروت ص. 142-159.

6) Hans Robert Jauss, **Pour une Esthétique de la Réception**, Gallimard, Paris, 1978, pp. 63-68.

ا ـ **مرحلة التدوين** : وهي المرحلة التي تشكلت فيها الرؤية الأولى للعالم مع القرن الثاني للهجرة، ودونت فيها المعارف العربية الإسلامية، ووضعت فيها الشواهد المثلى لمختلف المعارف، من منظور تأصيلي لكل ما هو عربي؛ أساسه الجمع والفرز والخوف من الضياع والوضع والتحريف والانتحال والحفاظ على الأصل في اللغة العربية، والدين والأدب والقيم العربية الإسلامية الأصيلة. لقد تحددت الرؤية الفلسفية والتاريخية في هذه المرحلة إذاً بالدين الإسلامي واللغة العربية في أصولها العربية. حاول الأصفهاني أن يبرز جانباً مهماً من هذه المرحلة وتصورها عندما اهتم بالأصول في بحثه عن الأنساب وتراتبها وأهميتها في حياة المؤلفين سواء في الشعر أو في الألحان، وكذلك في إرجاعه للمعرفة العربية إلى أصولها العربية أولاً، ثم البحث عن الأصول الأخرى ثانية.

ب ـ **مرحلة توسيع الرؤية الأولى**، وظهور رؤية موسعة تحاول استيعاب الأجناس والثقافات والرؤى غير العربية. وقد تجلت هذه الرؤية بشكل أوضح في القرن الرابع الهجري. وقد جاء كتاب الأغاني ليساهم في توسيع هذه الرؤية ويغنيها حينما فكك مفهوم النسب الدموي ووسعه ليشمل النسب الفني الذي كان يراعي الجودة الفنية دون النظر إلى صاحبها عربياً كان أو غير عربي، حراً أو مولداً، عربية حرة أو مولدة، مسلماً كان أو غير مسلم...

وستظهر مرحلة أخرى تدعى بمرحلة النهضة، في القرن التاسع عشر قد نصفها بمرحلة التدوين الثاني. وهي مرحلة حاولت أن تسترجع رؤية المرحلتين السابقتين في ظل عوامل وشروط أخرى جديدة ومختلفة. وسيكون لمنظور الأغاني حضور فيها في بعض جوانبه، وتغييب الجوانب الأخرى التي ذكرناها في الفصل المتعلق بالتحقيب.

2 . المَنْظورُ التّأْوِيلِي

نقصد بالمنظور التأويلي ذلك المنظور الذي يحاول أن ينظر إلى اللحظات التكوينية المذكورة من زاوية الفهم[7] للإنتاج الأدبي والفني على ضوء آفاق هذا الإنتاج، وآفاق قراءته في المراحل المختلفة. ونذكر من هذه الآفاق :

أ ـ **مرحلة تركيز الأفق العربي وترسيخه**. وقد تم تكوين هذا الأفق مع مرحلة التدوين في القرن الثاني للهجرة، بحيث كان هذا الأفق يتحدد ويفهم على ضوء ما هو عربي خالص. وكان هذا الأفق بدوره يفرز بين الآفاق الأخرى ويحاول أن يبرز أكثر على

7) **جادمر**، مرجع مذكور، ص.94 وما بعدها.

غيره من الآفاق. وقد وجه هذا الأفق فهم اللغة العربية وآدابها وثقافتها. وكان الأصفهاني قد تبنى جانباً من هذا الأفق عندما يهتم بالأصول أو يحلل الأشعار والألحان والأخبار كذلك. بل وتبنى هذا الأفق بشكل واضح عندما حاول صياغة الأفق الغنائي العربي المتمثل في المدرسة الغنائية القديمة، مدرسة إسحاق الموصلي، التي نظر لها في كتابه الأغاني، ولم ينظر للمدرسة الحديثة التي كانت معروفة في عصره.

ب ـ مرحلة امتزاج الآفاق المختلفة وتحاورها: وقد تمت هذه المرحلة في القرن الرابع الهجري. وفي هذه المرحلة ظهر كتاب الأغاني وعبر عن ذلك التحاور بين الآفاق المختلفة، وتم تأويل الإنتاج الأدبي والفني، بل والثقافة العربية على ضوء ذلك. فالأصفهاني قد عبر بوضوح عن هذا التأويل عندما وجد في بحثه عن الأصول الفنية ما يعبر عن ذلك الغنى وذلك التعدد للآفاق التي امتزجت فيما بينها في ظل الإنتاج العربي الشعري والغنائي. ولعل تأويله هذا كان يحمل في طياته عمق إدراكه للتحولات التاريخية التي عرفتها العصور الأولى للثقافة العربية الإسلامية، وكذلك وعيه بالواقع الجديد الذي عرفته الأصول ومكونات الثقافة العربية الإسلامية.

يمكن أن نجد في توسيع مفهوم الأصول عند الأصفهاني، لتشمل غير الأصول الدموية، ما يدل على توسيع آفاق الثقافة العربية لتتحول إلى الثقافة العربية الإسلامية بشكل عام. ولعل انتباه الأصفهاني إلى الجانب الفني في تطوير الثقافة العربية، عبر التركيز على تحاور الآفاق المتواجدة فيها، ما يدل على أهمية الرؤية الفنية وآفاقها في فتح آفاق جديدة أمامها وتطويرها. فالآفاق الفنية المتنوعة والمختلفة والمتحاورة فيما بينها هو مكون أساسي، إن لم نقل الأصل الفعال، في إغناء كل الإنتاج الأدبي والفني والثقافي في النهاية. وعندما تغيب الآفاق الفنية فإن النتيجة تكون كما حدث لتاريخ الأدب العربي وثقافته بعد القرن الرابع الهجري. فغالباً ما تنغلق الثقافة على نفسها وتفقد حيويتها وتتراجع. وقد تتغلب الأنساق السياسية الضيقة التي ترى في النسق الفني ما يشوش عليها، لأن النسق الفني نسق يدعو إلى الحرية والانفتاح على الآخر وعلى العالم أكثر. وسنرى في القرن التاسع عشر ما يسمى بمرحلة استرجاع الآفاق العربية الإسلامية القديمة، واسترجاع بعض تأويلات تلك الآفاق في ظروف هي بدورها مختلفة.

رأينا في هذه اللحظات التكوينية لتاريخ الأدب العربي وللثقافة العربية الإسلامية، مدى مساهمة الأغاني للأصفهاني في صياغة التقليد الأدبي العربي وترسيخ

أصوله التي جعلها أصولاً تستمد أصالتها من تعدديتها واختلافها، وفي كونها أيضاً أصولاً منغلقة ومنفتحة في نفس الآن. وقد عبر الأصفهاني عن كل ذلك من منظور الأفق الذي يحكم تجربة تاريخ الأدب العربي على أنه تجربة إنسانية كما يكشف عنها الإنتاج الأدبي والفني[8]. فلكل تجربة تاريخيتها، أي أن لها أفقاً، لأنها تمتد في الماضي والحاضر. ذلك «أن الأفق هو الدائرة المرئية التي تحتضن كل ما هو مرئي وتتضمنه من نقطة معينة»[9]. والذي يحدد الأفق هو التموضع، أو الوضعية التي يُنظر منها إلى هذا الأفق الممتد. وكل تغيير في التموضع يغير الأفق والرؤية، بمعنى أن التموضع أو الوضعية فعل زمني تاريخي.

هكذا يبدو الحديث عن الأصول في الأغاني وعن ظروف النشأة والتكوين وعن تاريخية هذه الأصول، في أبعادها اللغوية والفلسفية والتاريخية والأدبية والفنية، هو حديث عن وضع التقليد وترسيخه من جهة وتفكيك لهذا التقليد من جهة ثانية. وقد كشف الأصفهاني في هذه الأصول عن آفاقها المنغلقة والمنفتحة في نفس الوقت، مما تجب مراعاته عند التأريخ لهذه الأصول أو التنظير لها، لأن ذلك هو الذي تحكم في تكوّن وسيرورة تاريخ أدبنا العربي، منذ الأصفهاني الذي نبه إلى تلك الأصول التي رسخت ما يسمى بالتقليد الأدبي العربي. فنظرة الأصفهاني إلى الأصول وإلى التقليد كانت تحمل منذ البداية إمكانية إغناء تلك الأصول وتطوير ذلك التقليد.

ما هو التقليد؟

يتضمن مفهوم التقليد في اللغة العربية عدة تضمينات لابد من التمييز بينها وهي:

1 - التقليد الذي يفيد المجاراة والسير على نفس المنوال، ومحاولة إنتاج نفس الفعل أو الحركة أو الصورة أو الصوت...

2 - التقليد الذي يفيد المحاكاة ذات الأصول الأرسطية الدرامية، المتعلقة بالتمثيل الدرامي أساساً كما جاءت في كتابه «**فن الشعر**». والمحاكاة هنا هي التقليد من أجل التمثيل. ولهذا التضمين الأرسطي للتقليد أصوله الفنية في التمثيل والفعل المسرحي، بحيث نجد

8) G. Lanson, **Essai de méthode de critique et d histoire littéraire,** édité par Henry peyre, Hachette, Paris, 1965, pp. 31-59.

9) **جادمر**، مرجع مذكور، ص. 143.

الموضوع النموذج، والموضوع المنتوج الذي يحاكي النموذج، وكل فعل تمثيلي يتطلب تطهيراً (Catharsis)، وتلك هي وظيفة التمثيل[10].

3 ـ والتضمين الأخير في التقليد هو الذي يفيد الجمع والمحافظة، كما تدل عليه المعاجم العربية مثل «لسان العرب»، حيث يفيد أساساً جمع الماء في إناء أو وعاء[11].

يستفاد مما تقدم أن التقليد يفيد فعل المحافظة ومحاولة تبليغ هذا الفعل، عن طريق النظر إلى إنتاج مثله باعتباره فعلاً أصلياً يستحق الاحترام والتقدير.

ويقابل هذا المفهوم في بعض اللغات الأجنبية مصطلح (Tradition) في الفرنسية والإنجليزية والألمانية على السواء، والمشتق عندها من الأصل اللاتيني، الذي يفيد فيها النقل والتبليغ لمجموعة من العقائد الدينية والأخلاقية. ويفيد هنا التقليد الاحترام والتقدير الذي تتولد عنهما ردود أفعال مختلفة قد تبلغ ذلك الاحترام والتقدير أو تنتقدهما أو ترفضهما.

يظهر أن التقليد الذي نقصد إليه في تاريخ الأدب، وفي كتاب الأغاني بخاصة، هوذلك الفعل الذي يفيد المحافظة على فعله عن طريق تبليغ فعله وإعادة إنتاجه، لما يفيد هذا التبليغ من احترام وتقدير لذلك **الفعل الأول**، سواء من الناحية العقائدية أم الأخلاقية أم الفنية أم المادية. وقد يمتد التقليد إلى المحافظة على السلوك والعادات واللباس كذلك. وكأن التقليد مرتبط بما هو سائد. وغالباً ما يكون هذا السائد المبنين محدوداً في مواصفاته وجمالياته. فإذا تم الخروج عنه وصف ذلك بالمُحدث أو بالحداثة. ومصطلح **الحداثة** في الغالب مرتبط بالنعمة ورفه العيش الذي قد يبدو خارجاً عن نوع الحياة المتبعة ونوع السلوكات واللباسات المعهودة بين الناس. وقد استعمل الأصفهاني مصطلح الحداثة مرة واحدة في الأغاني، وربما يكون من القلائل الذين استعملوا هذا المصطلح في الكتابات العربية القديمة. ويرتبط مفهوم الحداثة عنده في مقابل التقليد، ولكن في أوسع معانيه ليشمل التقليد في مجالات الحياة كلها. يقول الأصفهاني:

10) Aristote, La Poétique, Seuil, Paris, 1980, p.20.

11) جاء في مادة قلد في **لسان العرب**: «قلد الماء في الحوض، واللبن في السقاء، والسمن في النِّحي، يقلده قلداً: جمعه فيه، وكذلك قلد الشراب في بطنه. والقلد جمع الماء في الشيء ... وقلد الحبل يقلده قلداً: فتله. وكل قوة انطوت من الحبل على قوة فهو قلد». وتفيد كلمة Tradition في أصلها اللاتيني Tradicio فعل التبليغ Action de trensmettre شفهياً أو كتابة للتقاليد والعادات من جيل لآخر. كما تفيد الرابطة بين الماضي والحاضر، لهذا تنطوي على فعل الاحترام والتقدير، والموقف من هذا الاحترام كذلك.

«أخبرني أحمد بن عبد العزيز قال: حدثنا عمر بن شبة قال: حدثني محمد بن عبد الله بن عمرو، قال: أخبرني طارق بن المبارك عن أبيه قال:

جاءني رسول عمرو بن معاوية بن عمرو بن عتبة، فقال لي: يقول لك عمرو: قد جاءت هذه الدولة وأنا حديث السن كثير العيال منتشر المال، فما أكون في قبيلة إلا شُهر أمري وعُرفت، وقد اعتزمت على أن أفدي حُرمي بنفسي، وأنا صائر إلى باب الأمير سليمان بن علي، فصر إليّ، فوافيته فإذا عليه طيلسان مُطبق أبيض وسراويل وشي مسدول، فقلت: يا سبحان الله! ما تصنع الحداثة بأهلها! أبهذا اللباس تلقى هؤلاء القوم لما تريد لقاءهم فيه؟ فقال لا والله، ولكنه ليس عندي ثوب إلا أشهر مما ترى، فأعطيته طيلساني وأخذت طيلسانه ولويت سراويله إلى ركبتيه؛ فدخل ثم خرج مسروراً ...»[12].

الحداثة هنا مرتبطة بالمغايرة والخروج عن المتعارف والمعهود من السلوكات، مثل اللباس الطويل الفضفاض المزركش، مثل طيلسان عمرو بن معاوية بن عتبة. والحداثة مرتبطة هنا بالرفه وأمارات النعمة التي تؤدي إلى نوع من اللباس الفاخر وإلى الزينة والابتعاد عن الخشونة. هل التقليد ضد الرفه والنعمة والزينة وكل ما يتعلق بالمدنية المترفة؟ الأصفهاني لا يشير إلى ذلك ولا يقصد إلى ذلك، ولكن الحداثة ستحمل في أصلها بعض ما أشار إليه الأصفهاني، لأنها سترتبط بما سيستحدث في الحضارة العربية بعد دخول أجناس وثقافات جديدة، وبخاصة بعض المعارف والفنون بخاصة، وبالأخص فن الغناء والألحان الذي استلزم أفعالاً وسلوكاً وممارسات ولباساً وطقوساً خاصة توحي بما أشار إليه الأصفهاني من اللباس الفاخر وما شابه ذلك. الحداثة تحمل بذور الغنى المادي، ولكن أيضاً بذور الغنى المعنوي الذي يظهر في المعنى الجديد المختلف عن المعنى القديم. قد يظهر التعارض بين التقليد والحداثة أن التقليد يحمل بذور عدم الغنى، أو الفقر المادي ومن ثم المعنوي. والحق أن التقليد إذا طال يتولد عنه ذلك الفقر المعنوي والفني الذي لايصمد أمام الزمن الذي يتطلب حديثاً وجديداً غنياً. فالمنتَقَل إليه أشهى إلى النفس من المنتَقَل منه، كما قال الأصفهاني في بداية كتابه. وهل تقليد الأصفهاني الذي كان يبحث عنه هو من النوع المذكور؟ عمل الأصفهاني يدل على أنه كان يريد تجاوز التقليد الفقير من حيث الدلالة والمعنى والذوق والإحساس. كان الأصفهاني يميز في التقليد بين التقليد الغني من حيث أصوله، وبين التقليد الفقير الذي لا تقوى مكوناته

12) **الأغاني**، 394/4 - 395.

على إنتاج الغنى الدلالي والمعنوي والفني أو المادي. وهذا التقليد الأخير هو الذي يريد الأصفهاني تجاوزه وتفكيكه.

إن تركيز الأصفهاني على التقليد هو تركيز على أهم مكونات الفن العربي في الشعر والألحان. وفي تركيزه على ذلك ما يدل على أنه كان يبحث في الأصول التي بدون تفكيكها لا يمكن للأدب العربي أو الثقافة العربية أن تتطور. إنه في النهاية كان يطعم الأصول بما يسمح لها لكي تصبح أصولاً غنية، ومن ثم تلتقي مع الحداثة بشكل تاريخي، أو دون قطيعة نهائية. وهذا يدلنا على أن مفهوم القطيعة غير متأصل في ثقافتنا العربية الإسلامية. لهذا فإن تفكيك التقليد بالمنظور الذي جاء في الأغاني يسعفنا على تبين المفاصل التي يتكون منها تاريخ الأدب العربي والثقافة العربية الإسلامية. ولعل تركيز الأصفهاني على الجانب الفني ما ينبهنا إلى بعض المنافذ التي يجب تطويرها في أدبنا وثقافتنا. وربما البحث في التقليد لمعرفة بنيته وفعله واشتغاله ما قد يضيء لنا بعض ما يرمي إليه الأصفهاني.

فعل التقليد

لا شك أن الفعل الذي يضمن لنفسه المحافظة على فعله ويبلغه في أفعال أخرى عبر الزمن قد يطول أو يقصر، له بعض ما يسمح له بذلك، وأن له أفعالاً أساسية، هي التي ينشأ عنها فعل التقليد. ومن هذه الأفعال التي نستخلصها من فعل التقليد في الأغاني ما يلي:

أ ـ فعل التأصيل

يحمل مفهوم التقليد مفهوم الأصل الذي تتولد عنه الفروع وترجع إليه وتحمل خصائصه. وهو المعيار الذي يجب أن يقاس عليه كل فعل تال له، لأنه الأول أو اتخذ كذلك. فالنصوص الأصلية مثلاً في الشعر أو الألحان التي جمعها الأصفهاني في الأغاني، هي التي اعتبرت من المأثورات التي تكون الإنتاجات اللاحقة لها عالة عليها. وكلمة عالة في اللغة العربية تفيد التبعية والخضوع والامتثال. ففي المجال التراتبي للإنتاجات الأدبية والفنية مثل الأصوات المائة المختارة في الأغاني أو الأصوات العشرة المفضلة فيها أو الأصوات الثلاثة الأولى المشهورة، تكون أصولاً ينظر إليها حين يراد إنتاج أي صوت غنائي. ولهذا وجدنا الأصفهاني يذكر دائما في نسب المؤلفين

مراجعهم وأساتذتهم، وبخاصة في الأنساب الفنية، حيث رأيناه يُرجع كل لحن إلى أصوله المتعارف عليها، والتي شهد له بها أهل الصناعة. وأهل الصناعة هم الذين يحتكرون هذه المعرفة الأصلية، وبها يقيسون كل إنتاج فني في مدى استجابته أو لا لقواعد الأصول وتقاليدها التي يراد وضع الألحان على منوالها. ولهذا نجد كثيراً من الألحان لم تدخل في عداد الأصوات المختارة، فاعتبرت أصواتاً عادية ليس لها نفس القوة المقضية للأصوات المختارة، أي الأصلية ذات الحجة القوية والثقة المعتبرة. ويمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للأشعار التي اختيرت لتكون أصولاً يرجع إليها دائما ويحتج بها. غير أن الأصفهاني قد أحدث أصولاً أخرى في الشعر، حيث جعل من بعض الأشعار أصولاً ، وإن لم تكن أصولاً، من خلال الألحان التي وُضعت فيها، واكتسبت بذلك تداولاً أكثر. أي أن أصول الألحان انعكست على بعض الأشعار التي لم تكن كذلك.

ولكن من أين تستمد تلك الألحان والأشعار أصالتها التي أعطيت لها صلاحية الأصل الذي يرجع إليه دائماً ويقاس عليه؟ لقد اختلف في مصدر تلك الأصالة في الألحان والأشعار، أو في الإبداع الفني. هل هي في ذات اللحن أو الشعر، أي في النص، وبالتالي فهي جوهرية فيه، أم أنها خارجة عنه وتشيد له؟[13] ومثل هذا الأمر ينطبق كذلك على التساؤل عن الحقيقة. هل هي كنهية جوهرية ذاتية، أم أنها توجد خارج الذات. فالمنظور الذاتي يفترض في الأصل أنه يحمل معه حقيقته في ذاته، إما في خصائصه الأسلوبية أو الفنية أو غير ذلك. وبذلك تصبح حقيقته أبدية ثابتة ويقينية. وبالتالي يكون النص أو اللحن هو الذي يفرض حقيقته وذاته عبر الزمن. ويكون بذلك متعالياً عن الزمان والمكان والقراءة. وسيتولد عن هذا المنظور نوع من التأويل يفتح المجال للتفسير والشرح اللغوي والتاريخي، أي فقه اللغة والتاريخ الذي يسمح به التأويل للوصول إلى حقيقته، أي إلى معناه الثابت. ولهذا المنظور في التأويل أصوله الدينية والقانونية التي ستظهر في تأويل النصوص الأدبية والفنية أيضاً. أما المنظور الثاني فهو الذي لا يفترض أن أصل النص في ذاته وأن حقيقته غير لازمة له، بل إن حقيقته وأصله كامن فيما يضفيه عليه المتلقي أو القارئ، أو ما يُشيد له، أي المنظور الظاهراتي الذي يكتسب الشيءُ فيها الصفة التي نعطيها له، وبالتالي فأصلية النص الفني ليست مرتبطة

(13 Gerald L. Bruns. What is Tradition? In **New Literary History, V. 22, N. 1.** Winter 1991,pp. 1-21.
John Caputo. **Radical Hermeneutics : Repetition, Deconstraction and the Hermeneutic Project,** Bloomington, 1977,p. 112.

به، بل هي خاصية ظاهراتية، لأن حقيقته ليست قارة ولا معناه ثابت، أو أن حقيقته غير نهائية.

هل كان تأصيل الأصفهاني للألحان والأشعار تأصيلاً للحقيقة الفنية في تلازميتها للإنتاج الفني في ذاته، أم أن تأصيله كانت له غاية أخرى؟ يبدو أن الأصفهاني كانت غايته الجمع والترتيب للألحان ومن ثم الأشعار والأخبار كذلك، وهو ما كانت تفتقده المنظومة الأدبية والفنية العربية، بعد ما حصل من تحريف لكتاب إسحاق الموصلي. فهو قد جمع مختلف القراءات للألحان والأشعار التي وضعت فيها. وبذلك وضع أصولها التي لحنت بها وتراتبيتها حسب أهل الصناعة في الألحان وتداوليتها كذلك. لقد وظف مختلف القراءات للألحان والأشعار العربية إلى عهده، وأخذ بعين الاعتبار تنوعها وتعددها واختلافها، فاستخلص منها ما هو معتبر أصيل ومتفق على أفضليته وأسبقيته في الألحان خاصة. أما الأشعار فقد قدم لها قراءة جديدة تختلف عما كانت تقرأ به من قبل. فقد قرأ الأشعار بواسطة الألحان. وبذلك قدم تصوراً جديداً للأشعار العربية يختلف عن قراءة النقاد واللغويين العرب الذين سبقوه. ويمكن أن نقول هنا بأن القراءة الفنية، أي القراءة بواسطة الألحان، للأشعار قد أخرجت الأشعار من سلطة اللغة واللغويين والنقاد إلى سلطة أخرى جمالية، عبر عنها القراء والمستمعون لتلك الأشعار، وهي موضوعة في ألحان مختلفة.

لقد انتبه الأصفهاني إلى عنصرين أساسيين في تأصيل الألحان والأشعار: عنصر القيمة الفنية المعترف بها للإنتاج الفني من طرف أهل صناعة الألحان، وعنصر القيمة الفنية المعترف بها له من طرف التداول في أوساط الناس، أي من طرف القارئ والمستمع. وهذا العنصر الأخير هو الذي يجعل الأصفهاني دائما يجمع في بحثه عن التأصيل، بين وجهيه؛ التلازمي الفني وغير التلازمي الجمالي، أو بين الكنهي والتاريخي. وذلك عندما يأخذ بعين الاعتبار أهمية البحث عن الأصول والسند من جهة، وأهمية اعتبار الرأي العام والتداول بين الناس.

إن البحث عن الأصل الأول بالرواية والسند، هو حفر إلى الوراء لإثبات وجود الخيط المرتبط بالرحم، أي بالنص الأول أو الإنتاج الأول. وإذا كان هذا المنهج متبعاً في النصوص الدينية، فإنما من أجل المحافظة على تواترها وعدم الخروج عنها أو تحريفها، خوفاً من الفتنة وضياع الحقيقة الدينية، التي جاءت النصوص الدينية لتبليغ تلك الحقيقة. ومن هنا كان السند وصحة الرواية أمراً متبعاً فيها، لأن النص الديني، القرآن

الكريم والحديث النبوي الشريف، يهدف إلى التطبيق وتحقيق فعله باستمرار. فخاصية البحث عن التطبيق، وتحقيق الفعل، هي خاصية النص الديني ثم النص القانوني[14]. أما النص الإبداعي الأدبي والفني فأمره مختلف، لأن تطبيقه يختلف عن تطبيق النص الديني.

ب ـ فعل الاتباع، أو ما يعرف بالشّرعة Canonisation

يكتسب النص الفني تقليديته أيضاً من الفعل الذي يعرف بفرض سلطة اتباعه، والاعتراف له بصلاحية الاتباع أو الشرعية التي تجعل منه منهاجاً أو «**شرعة**» «قانوناً» **Canon**[15]، بحكم اختياره وتميزه عن النصوص الأخرى. ومفهوم فعل «التشريع» في الأدب والفن من طرف نص معين يفيد أن النص يملك سلطة اعترف له بها من طرف المؤسسة الأدبية والفنية في علاقتها مع مؤسسات أخرى. ذلك أن شرعة النص يكون من مهامها الحفاظ على نوع من النصوص والإنتاجات الفنية التي تحمل قدراً معترفاً له بها من الخصائص الفنية، ومن القيم التي تريد المؤسسة الاجتماعية، بالمفهوم العام، وكذلك المؤسسة الخاصة بالمبدعين من الشعراء والمغنين أن تجعلها تقليداً يتبع ويحافظ عليه عبر الأجيال. ومن هذا المنظور ظهرت المختارات في الأشعار والألحان. وربما هذا ما دعا هارون الرشيد ليطلب جمع الأصوات المفضلة التي يقوم عليها كتاب الأغاني. وذلك لتتداول في المؤسسة الاجتماعية العامة فتساهم في تكوين الذوق العام وتحافظ عليه في نفس الوقت. وفي ذلك ما يشعر الإنسان العربي بهويته وقيمه الأخلاقية والفنية.

وفعل صلاحية إسناد الاتباع إلى بعض الإنتاجات الفنية دون أخرى لتصبح قانوناً أو شرعة، هو فعل انتقائي واختياري، يخضع لأحكام المؤسسة الفنية والاجتماعية العامة. وهذا ما راعاه أبو الفرج الأصفهاني في جمعه للألحان والأشعار في كتابه. فما أجازه المغنون الكبار وأهل الصنعة الغنائية والشعرية هو الذي اعتمد عليه، كما اعتمد

14) **جادمر**، مرجع مذكور، ص، 148. بالمر، مرجع مذكور، ص. 186.

15) Critical Inquiry. Sept. 1983, V. 10, N. 1 وهو عدد خاص بالشرعة أو القانون canon . وينظر كذلك في المعاجم النقدية الخاصة مثل: **Critical Terms for Literary Study**, ed. by Frank Lentrichia and T. Mclanghlin. California. UP. 1990. pp. 233-249. **Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory**, Wendell V. Harris. C.D. Greenwood Press. New York, 1992, pp. 21-30.

كذلك على ما أجازه الذوق العام للناس. فالأصوات المائة المختارة في الأغاني هي أصوات مختارة بشكل انتقائي، وقيل بأنها قد انتقيت من آلاف الأصوات. الأصفهاني إذاً يراعي في التقليد الذي يجب اتباعه ما هو فني خاص وما هو فني متداول.

ج - فعلُ التنسيب

التنسيب هنا هو البحث عن النسب، عن الأصل الذي ينتمي إليه الإنتاج الفني أو النص، لأن نسبه هو الذي يكسبه تقليديته وأصالته وشرعيته، ويرتبط النسب «بالقرابة، وقيل هو في الآباء خاصة، ويكون إلى الآباء ويكون في البلاد ويكون إلى الصناعة». وعن طريق الرابطة الأسروية وتماسكها وتواصل نسبها تتحد الأصول، والتي تستتبع صفات وقيماً اعتبارية في الحياة والمجتمع؛ من شرف وجاه وعزة ومكانة الأسرة، وغير ذلك من مما يعتبر قيمة في حد ذاته وفي المجتمع العربي الإسلامي.

كان البحث عن الأنساب علماً معروفاً عند العرب قبل الإسلام وبعده. والبحث عن نسب رواة الحديث كان الهدف منه هو التحقق من صحة الحديث ومن صحة من يروي الحديث. كما كان يبحث كذلك عن نسب رواة الأخبار والأشعار للتحقق من صحة ما يروون. كما استحدث الأصفهاني البحث في نسب الألحان سيراً على ما كان متبعاً في الأمور المذكورة. والغاية من علم الأنساب عامة في أي معرفة من المعارف، هو المحافظة على الأصول، ومعرفة مسالك الأنساب للأشخاص أولاً، وكذلك معرفة مسالك النصوص، أو الإنتاج الفني من شعر الألحان ثانياً، كما هو الشأن عند الأصفهاني في الأغاني. كل ذلك للتمييز بين نسب الأشعار والألحان الأصلية من الفرعية. فما اعتبر أصلاً اختير ليكون ضمن الألحان المائة المختارة، وما اعتبر فرعاً اعتبر من الأصوات العادية. وهذا ما قام عليه كتاب الأغاني كما رأينا ذلك من قبل. فالتنسيب إذاً هو بحث في الأصول المتصلة، واتصال النسب هو الذي يؤهله ليكون أصلاً بخلاف المقطوع النسب، فلا يكون كذلك، ولذلك ميزوا بين النسب الموصول والنسب المقطوع. الأول حجة أكثر من الثاني. والنسب الموصول هو المؤهل لينتج فعلاً قابلاً للتقليد والاتباع، كما يكون قابلاً للتشريع.

يبدو أن التنسيب الذي يبحث عن نسب المؤلف أو نسب الإنتاج الفني أو النص، يرمي إلى البحث عن العلاقة الرابطة بين الأصل الأول واللاحق. فالانتساب البيولوجي إلى الأب، والانتساب المعرفي والفني إلى النص الأول، «الأب» كلاهما

يهدف إلى البحث عن الأصل وإقرار بعض صفاته المتوارثة للحفاظ على النوع. وكلما تمت المحافظة على مجموعة من الألحان أو الأشعار الأصلية الأبوية، كلما ضمن تاريخ الأدب تقليديته واستمراره وتوارثه، وبالتالي جماع الثقافة العربية الإسلامية. وفي ذلك ضمان لهويته التي تعطيه صفة تاريخ الأدب العربي. ولعل بحث الأصفهاني عن الألحان العربية القديمة، أو المدرسة العربية القديمة، في الألحان ما يشير إلى البحث عن هذه الهوية العربية الأصيلة. غير أن هذه الهوية التي بحث عنها الأصفهاني في الألحان قد وسعت مفهوم الهوية العربية الضيقة، ليجعلها هوية منفتحة وقابلة لاستيعاب مختلف الثقافات والأجناس. وبذلك تفادى السقوط في بعض الجوانب الضيقة التي قد توحي بها الأبحاث في الهوية من عنصرية وما شابه ذلك.

د ـ فعل الهوية

من أفعال التقليد التي تبحث عن نسب الإنتاج الفني أو النص وأبويته، فعل البحث عن الهوية الخاصة بالنص. لقد رأينا أن الأصفهاني كان يبحث عن هوية المؤلف، وبخاصة فيما يتعلق باسمه وكنيته ولقبه وما عرف عنه أول ما تعلق بشخصيته؛ من كونه حراً أو مولداً أو عبداً أو ابن أبيه أو ابن أمه، أو عربيا أو أعجمياً، أو مسلما سنياً أو شيعياً أو غيرهما من المذاهب الإسلامية، أو نصرانياً أو يهودياً، أو زنديقاً، أو غير معروف النسب. أو أنه كان ينسب إلى قبيلته ودرجة هذه القبيلة في التراتب العشائري. كما كان اهتمامه بصفاته الخُلقية والخَلقية ولونه وطباعه وعيوبه ولباسه وترحاله وإقامته، وانتسابه كذلك إلى المكان؛ إلى المدينة أو البادية، إلى الحجاز أو الشام أو العراق أو فارس أو اليمن أو مصر أو غيرها من المناطق الإسلامية. أو انتسابه إلى طبقة من الأدباء والشعراء والمغنين والفقهاء والنحاة. أو إلى أي نوع من الفتيان هو؛ فحل أو مخنث، أو ماجن أو متعفف.

كان الأصفهاني يبحث في مختلف الجوانب الشخصية للمؤلف بارتباط مع إبداعه في الألحان والأشعار والأخبار. ولا شك أن البحث في الهوية الشخصية بهذه الدقة وهذه التفاصيل التي ذكرناها في البحث عن النسب، كان الهدف منه تحديد هوية النص الإبداعي الذي يتولد عن خصائص المؤلف النسَبية والأخلاقية والطبقية والمكانية والإبداعية. وبذلك تحدد الوضعية الاعتبارية لألحانه وأشعاره، ومدى صلاحيتها لتكون نموذجية أصلية لتحمل تقليداً مرغوباً فيه أو لا. هكذا يكون البحث عن هوية النص

الفني، هو بحث في «أنَا»[16] هذا النص التي تمثل الأنا العامة العربية التي تحمل «مورّثات» الأب الأصل، أي النص الأصلي الذي يملك القدرة على التوريث والانتساب إليه، وبالتالي المحافظة على هذه الأنا التي تُنتقى بدورها من وسط «أنوَات» كثيرة.

لقد تبين من بحث الأصفهاني عن هوية الألحان والأشعار أنه كان يبحث عن تلك الأنا الخاصة بالألحان العربية القديمة أو تلك التي وصفت بذلك، وذلك ليبرز ما هو خاص بها وما هو يميزها عن غيرها، وبخاصة ألحان المدرسة الحديثة التي لم يتحدث عنها، لأنها لم تكن موضوع كتابه. وفي محاولته لتحديد أنا الألحان العربية، كان يبين أصول تكون تلك الأنا التي لم تكن أنا ضيقة منغلقة على نفسها، وإنما هي أنا منفتحة على أنوات متنوعة، تلك التي أعطت لها صلابتها وغناها. أنا الألحان العربية كما عبر عنها الأصفهاني، هي أنا انفتحت على «أنت» الفارسي والرومي واليهودي وعلى ثقافات مختلفة. هي في النهاية أنا بالجمع.

وجماع الأمر في أفعال التقليد التي أشرنا إليها، والتي قلنا بأنها هي التي تكون مفهوم التقليد الذي يركز الأصول من منظور الأصفهاني في كتاب الأغاني، من حيث البحث عن الأصل، أو التنسيب، أو الاتباع، أو البحث عن الهوية للنصوص الفنية، هو أن الأصفهاني بفعله هذا كان يضع أسس تاريخ الأدب العربي، ويرسخ أصوله ويكشف عن التقليد الذي عبر عن هويته في أبعاده المتنوعة والمختلفة، ولكن في نفس الوقت كان يوسع من دائرة تاريخ الأدب ليشمل الممارسة الفنية والسلوكية المختلفة في الحياة العربية الإسلامية من معيشها اليومي من خلال التركيز على الألحان والأشعار، وما يستتبع ذلك من أخبار ومختلف نواحي الحياة الثقافية. وبعبارة أخرى أدى البحث عن الأصول بالصورة المذكورة في الأغاني إلى البحث في الثقافة العربية في علاقتها مع مختلف الثقافات. فالأصول والأنساب الدموية والفنية والتقاليد والهوية، هي من صميم البحث الثقافي. وبذلك يكون الأصفهاني قد وسع مفهوم تاريخ الأدب، لينتقل به إلى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية.

16 - **بالمر**. مرجع مذكور، ص. 13-19.

الفصل الخامس

الأغاني بين تاريخ الأدب والدراسات الثقافية

رأينا من قبل أن الأصفهاني في بحثه عن الأصول من جهة، وتفكيكها من جهة أخرى، أنه كان يتجاوز الدراسة الخاصة بالأشعار والألحان. ففي بحثه عن الأنساب الدموية للمؤلفين كان يستقصي في ذلك ليكشف عن مختلف الجوانب الشخصية والخلقية، ومختلف علاقات المؤلف ليحدد مكانته في عالمه الخاص والعام. فقد توقف عند مختلف سلوكه وعقائده وثقافته، وارتباط كل ذلك بفنه الشعري أوالغنائي. وكذلك فعل مع الأنساب الفنية التي يبحث لها عن أصولها ومصادرها حتى يوثقها ويجد لها أصلاً قابلاً لإنتاج تقليد يفرض نفسه على المتلقي دون النظر إلى صاحبه، مادام يتمتع بأصل فني قوي يؤهله ليكون مقبولاً في الأوساط الخاصة والعامة.

لم يكتف الأصفهاني كذلك بالحديث عن الألحان والأشعار، وما يتعلق بها من الجوانب التقنية التي تخصها، مثل جنس اللحن أو أصبعه أو نوع لحنه أو عدد الألحان التي وضعت في شعر ما. بل لو فعل ذلك لكان كتاب الأغاني مقتضباً ومليئاً بالمصطلحات التقنية، وبالتالي مملاً. وهذا ما رفضه الأصفهاني منذ البداية. لهذا تجاوز ذلك الكلام التقني المختصر، والممل أحياناً، إلى كل ما يتعلق بالألحان والأشعار؛ من طقوس تخص أهلها ومجالسها وعلاقة الناس بها، وما ولدته في نفوس الناس من منافسة بين المغنين والمغنيات والخلفاء والأمراء، وما كشفت عنه من دقائق النفس البشرية.

ولما كان الأصفهاني لم يتوقف عند حدود استعراض المؤلفين وبعض أشعارهم أو ألحانهم، ولم يكتف بالتحليل اللغوي أو البلاغي أو النقدي أو بالمقارنة، كما تفعل كتب تاريخ الأدب التي سبقته أو التي جاءت بعده، فإنه تجاوز ذلك ليكشف عن عمق العلاقات الإنسانية التي تكمن وراء هذا المؤلف أو ذاك، سواء كان شاعراً أم مغنياً، أو من أي جنس أو لون أو فئة أو دين أو أصول ثقافية كان أو كانت. ففي بحثه في

الأنساب الفنية رأيناه يبحث عن تنوع الأصول التي تتكون منها الألحان والأشعار العربية.

لقد تجاوز الأصفهاني إذاً البحث الأدبي وبدأ يثير قضايا عميقة في الحياة الإنسانية التي كان يركز عليها في علاقة المؤلفين مع العالم والناس، ومع إبداعهم الفني، وأثر ذلك الإبداع في حياة الناس. وفي هذا ما يجعل النظر إلى الأغاني من الناحية الأدبية والفنية الضيقة مما كشف عنه صاحب الأغاني في كتابه. وهذا ما يدفعنا إلى القول: إما أن نوسع من دائرة مفهوم الأدب وتاريخه بخاصة، أو نرى في الأغاني كتاباً يبحث في الدراسة الثقافية التي تسع كل ما تعرض له. ذلك لأنه كشف عن الجوانب الإنسانية العميقة التي تتمثل أساساً في البحث في الاختلاف والآخر والأنا والهوية والأصول وتنوع الأصول وتعدد الثقافات واللغات والأجناس والألوان والديانات.

ولعل الذي ساعد الأغاني على توسيع دائرة تاريخ الأدب وملامسته للدراسة الثقافية، أنه تعرض لفن من أهم الفنون الإنسانية التي لم يسبق لكتب تاريخ الأدب أن تعرضت له، وهو فن الغناء في علاقته مع الأشعار. صحيح أن فن الشعر هو من أهم فنون العرب بل هو ديوانهم، ولكن لما أضيفت إليه الألحان أصبحت للشعر قيمة أخرى وأعظم. كما أن الغناء يستطيع أن يجمع حوله كل ما هو إنساني وكل ما هو مشترك إنساني، بغض النظر عن صاحب اللحن أو الشعر الذي وضع فيه. ولعل الغناء بالصورة المذكورة في الأغاني هو الذي جعل الأغاني يعبر عن نوع من تاريخ للأدب مختلف، يمكن أن يلتقي أكثر مع الدراسة الثقافية التي تعبر عن المشترك الإنساني، وهو ما كشف عنه الأغاني.

لقد بدا لي أن الأصفهاني قد وصل به البحث في الأشعار والألحان وبالطريقة التي أطرها بها من مختلف الأخبار، والغوص في الحياة اليومية للمؤلفين وفي امتدادات الألحان في حياة الناس، أنه بدأ يكشف عن كثير من المستويات العميقة التي ينبع منها الإبداع في الإنسان، ككائن بشري له ما يجمعه بأخيه الإنسان، كيفما كانت أصول وثقافته، وبالأخص عندما يقدم غناء فنياً يستطيع أن يستهوي الإنسان ويلبي له رغبة داخلية ما، لا يجدها إلا في ذلك اللحن وفي تلك الأشعار. وهذا من أهم ما يمكن أن ينتهي إليه الأدب والفن في النهاية. ولعل هذا ما يوصف في الأدب والفن بالبعد

الأنثربولوجي[1].

لم يحظ كتاب الأغاني بهذا النوع من الدراسة التي تكشف عن الأبعاد الاجتماعية والأنثروبولوجية والثقافية، ولو أن كارل بروكلمان صنفه ضمن الكتب الثقافية والحضارية. غير أن أهم بحث حاول الكشف عن المستوى التاريخي والاجتماعي من منظور سوسيولوجية الأدب، هو بحث الباحثة السويسرية هيلاري كيلباتريك بعنوان: «نظرة أبي الفرج إلى الشعراء: بحث في تاريخ وسوسيولوجية الأدب العربي في القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي»[2]. وقد ركزت على الجانب التاريخي والاجتماعي في الأغاني، حتى اعتبرت أبا الفرج «كسوسيولوجي للأدب، وكرجل مرحلة ما قبل الحداثة، وإن لم يكن منظماً بشكل صارم في عمله»[3]. لهذا أعتبر هذا البحث من الدراسات التي يجب تطويرها لأنها تحمل كثيراً من التوجهات التي تؤدي إلى التساؤل عن الأبعاد الثقافية التي قد تجمع بين التاريخي والاجتماعي والأدبي والفني في الأغاني. وهذا يدخل ضمن ما تركز عليه الدراسات الثقافية.

لماذا التركيز على الثقافة في الأغاني؟

عندما نعرض ما كشفنا عنه في الأغاني من مفاهيم مثل: الأصول والنسب والتقليد والاختلاف والتنوع والآخر والأنا والهوية وتعدد الأصوات واللغات والثقافات والأجناس والألوان والديانات، وما صاحب ذلك من مفاهيم الحوار والتداخل والانفتاح، والأخذ والعطاء، فإننا نجدها تتجاوز مجال تاريخ الأدب التقليدي لتلامس مجال الدراسات الثقافية. فقد تسع الدراسات الثقافية للأغاني ما لا يتوقف عندها تاريخ الأدب. وربما كان للنظر إلى تاريخية الأدب في الأغاني من زاوية الدراسة الثقافية ما

1) Iser Wolfgang, **Prospecting, From Reader Response to Literary Anthropology**, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

وكذلك، **آفاق نقد استجابة القارئ** فولفجانغ إيزر، ترجمة، أحمد بوحسن، مراجعة، محمد مفتاح، في: (من قضايا التلقي والتأويل)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم: 36، ص. 211-227.

2) Kilpatrick Hilary, Abu-L - Farag's Profiles of Poets : A 4th/10th Century Essay at the History and sociology of Arabic Literature, in **Arabica**, Tome, XLIV, E.J. Brill, Leiden, 1997, pp. 94-128.

3) نفسه، ص. 110.

يجعل الأغاني يعبر أحسن عن موضوعاته وعن مقاصد مؤلفه كذلك. ثم إن ذلك يتيح إمكانية فتح آفاق جديدة أمام الدراسة الأدبية العربية لتنفتح أكثر على المكونات الثقافية التي شكلتها. ولعل الكشف عن بعض المفاهيم الثقافية التي عبر عنها كتاب الأغاني ما يوضح الغرض الذي نرمي إليه هنا. وهذه المفاهيم تلتقي مع ما ألمحنا إليه في الفصول السابقة. وهذه المفاهيم هي: الثقافة، تملك الآخر، الحوار الثقافي وتعدد الأصوات واللغات.

1. الثقافة

لا نريد هنا أن نفصل القول في الثقافة بقدر ما نريد استخلاص بعض مكوناتها التي تلتقي بالفرضية التي نطرحها؛ وهي المتعلقة بملامسة الأغاني للدراسة الثقافية. لقد قدمت تعريفات كثيرة للثقافة، ولكنها تلتقي كلها فيما يشكل الإنسان في كليته وكينونته. فالثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقيدة والأخلاق والقانون والعادات، وكل القدرات التي يكتسبها الإنسان داخل المجموعة البشرية، أو في المجتمع[4]. وقد استخلص من مفهوم الثقافة أنها تتكون من العناصر الثلاثة التالية:

1 ـ القيم والمبادئ والمعتقدات.

2 ـ الأنماط السلوكية.

3 ـ جزاءات جماعية للممارسة والتعامل[5]

وتأخذ الثقافة مجموعة من الأبعاد منها:

1 ـ البعد الإدراكي عن الواقع الاجتماعي الذي نعيش فيه، بالتساؤل عن الذات والعلاقة مع الآخر.

2 ـ البعد المعياري، ويقوم على تحديد هرمي للقيم والتمييز بين الخير والشر.

3 ـ البعد الإرادي، ويدور حول الخطوات التي يجب اتباعها[6]

4) Lucien W. **Pye and Sidney Verba**, eds, Political Culture and Political development, Prticeton U.P. Princeton, NJ, 1965, p. 513.

5) Jim Diator, **High Light on Culture**, Futures, vol. 12, N. 4 (August 1989), p. 361.

6) بيتر ورسلي، **العوالم الثلاثة، الثقافة والتنمية العالمية**، ترجمة صلاح الدين محمد سعد الله، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص.87-88. ذكره كذلك، نظام محمود بركات، في **التبادل اللامتكافئ بين الثقافتين العربية والغربية**، في المستقبل العربي رقم. 241، 1999/3، ص.141.

يبدو من خلال العناصر الأساسية المكونة للثقافة ومن خلال أبعادها أنها تقوم بالوظائف التالية:

1 - أنها أداة لإدراك العالم.

2 - أنها هي التي تحرك الحوافز الإنسانية.

3 - أنها توفر معايير للحكم.

4 - أنها توفر قاعدة للتحديد والتمييز.

5 - أنها طريقة للتواصل.

6 - أنها توفر قاعدة للتقييم.

7 - أنها تعبر عن نظام الإنتاج والاستهلاك[7].

يمكن القول في النهاية بأن الثقافة هي نتاج مجموعة من العوامل المعنوية والمادية، وهي بالتالي عملية لا تعرف الثبات لأنها مرتبطة بالإنسان الذي لا يعرف الثبات بدوره. فموضوع الثقافة هو الإنسان حينما ينتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الثقافية. وهذا أخص ما يميزه عن الكائنات الحية.

ولعل الذي يدعونا إلى اللجوء إلى الثقافة هو حاجتنا إلى البحث عن المشترك الإنساني، وعن العنصر الجامع بين الإنسان. ويركز المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة على هذا المشترك الإنساني بين المجموعة البشرية، لأنه هو الذي جعل الإنسان كائنا متميزاً عن سائر الكائنات الحية الأخرى. فالإنسان يسعى باستمرار إلى الاجتماع وتكوين مجتمعه، بل ويبحث دائماً عن تغيير مجتمعه وتطويره.

الثقافة بهذا المعنى تقوم على بناء التواصلات وتحديدها، تحقيقاً لاستمرارية الإنسان، وبحثاً عن وضع أحسن لوجوده. ولتحقيق تلك التواصلات والبناءات المشتركة، لابد من تحريك المشترك الإنساني في الثقافة. والمشترك الإنساني يقوم أساساً على الحوار والحوارية التي تميز كل ثقافة، وإلا فقدت ثقافيتها أو إنسانيتها[8].

7) Ali A. Mazrui. **The Other as a Self under Cultural Independency, The Impact of the Postcolonial University, in Encountring the Other/s, Studies in Literature, History and Culture,** edited by Gisela Brinker-Gabler, State University of New York Press. 1995. pp. 334-335.

8) مفهوم المشترك الإنساني في الثقافة نجده في التعاريف الموسوعية لمصطلح الثقافة مثل موسوعة **Britanica**، أو في الكتب التي اهتمت بالأنثروبولوجية الثقافية مثل كتب ليفي ستروس: **الأنثروبولوجية البنيوية والعقل التوحش**.

Strauss L. **Anthropogie Structurale**, Paris, Plon 1964. La Pensée Sauvage, Paris, Plon 1962.

الحوار كما جاء في اللغة العربية، يفيد الرجوع على الشيء وعن الشيء. والتحاور هو التجارب. هم يتحاورون، أي يتراجعون الكلام. والمحاورة، مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، أي المجاوبة. وهذا يعني أن الحوار في اللغة العربية يفترض فسح المجال للآخر أو المخاطب ليتم التجاوب، ومن ثم ينتج الخطاب ويتم التواصل.

وللحوار تاريخ طويل وهام في المجال الفلسفي اليوناني والعربي الإسلامي، وما تولد عنه من مفاهيم الكلام والمناظرة والمجالسة والاحتجاج. وكلها أنتجت التنوع والاختلاف في وسائل الإقناع، وطورت المعرفة الإنسانية، وأنواع التواصل الإنساني. الحوار ينتج إمكانية التواصل عن طريق الاتفاق أو الاختلاف، أي غنى الأفكار والآراء والتصورات المرتبطة بطبيعة المتحاورين، سواء في اختلاف أصولهم اللغوية والثقافية والمرجعية أو اتفاقها. والغاية من كل ذلك هو الوصول إلى المشترك الإنساني الذي قد تعبر عنه الفنون بشكل أعمق وأوضح.

رأينا من عرضنا المقتضب لما تقتضيه الثقافة من بعض المفاهيم الأساسية، أنها تركز على **الذات** أو **الأنا**، وعلى **الآخر والعلاقة بينهما** عن طريق **الحوار** بانفتاح الأنا على الآخر من أجل إنتاج تواصل غني، بحكم احترام الاختلاف الذي يؤدي في النهاية إلى الوصول إلى المشترك الإنساني، الذي هو مشترك غني ومتعدد بتعدد المتلقين. المشترك الإنساني هو هذه القدرة على التواصل التي تشكل القوة الدافعة لكل ثقافة، وإلا فقدت صفتها، وبالتالي ثقافيتها، فترتد إلى ما هو غير ثقافي، أي غير إنساني. وهذا ما يتولد عنه التحجر والتعصب والتعالي والتفرد. ولاشك أن هذا يؤدي إلى العزلة وإلى الغرور الإنساني، العرقي والحضاري، والذي يؤدي بدوره إلى الكوارث الإنسانية التي عرفها التاريخ البشري القريب والبعيد.

يبدو الآن واضحاً أن ما ذكرناه عن الثقافة يلتقي في كثير من جوانبه مع كشفنا عنه في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. فالمشترك الإنساني وجد التعبير عنه في الألحان والأشعار. فجمع بذلك بين الأجناس والألوان والأعراق والديانات والثقافات، عن طريق انفتاح الأنا العربية على الآخر غير العربي، عن طريق التواصل بالحوار الذي يفرز الاختلاف الذي يغني المشترك الذي استفادت منه الثقافة العربية الإسلامية في النهاية. لقد استطاع الأصفهاني أن يدرك الأنا العربية المتشبثة بأصولها اللغوية والدينية والفنية، فأبرزها في أصالتها وتقليديتها، ولكنه كشف في نفس الوقت في هذا الأنا عن الآخر الذي يسكنها ويسكن معها، والذي انفتحت عليه وأتاحت له الفرصة ليعبر عن نفسه في تلك الأنا.

هل أدرك الأصفهاني أن الآخر يوجد مع الآنا في أصله؟[9] يبدو أنه قد عبر عن ذلك في تعامله مع مكونات المجتمع العربي الإسلامي من خلال التعامل مع الألحان والأشعار. وقد بدا أن الأصفهاني قد فكك الأنا في علاقتها مع الآخر، وكشف عما يسمى **بتملك الأنا للآخر**؛[10] وهو تملك الثقافة العربية للثقافات الأخرى التي لم تر في تلك الثقافات إلا ما يقويها ويعبر عن نفسها. وبهذا يكون **للأنا آخرها** الذي يغنيها باستمرار عند الاعتراف به داخل الأنا. وهذا ما قام به الأصفهاني عندما أتاح الفرصة «**لآخر أنا**» الثقافة العربية أن يعبر عن نفسه وكأنه أنا عربية كاملة عن طريق استيعاب كل مشكلات الثقافة العربية اللغوية والدينية والفنية.

2 . تَمَلُّكُ الآخر فِي الأَغَانِي

كان الأصفهاني يتحدث من منظور المركزية العربية التي كانت تحتل المكانة الأولى ضمن الثقافات المعاصرة لها في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي. وهذه المركزية العربية جعلها الأصفهاني مركزية غير عرقية عندما فتحت المجال لمختلف الأجناس والأعراق لتعبر بفنها وإنتاجها الفني في الثقافة العربية، بل ونقلت مختلف إبداعاتها إلى الثقافة العربية كما رأينا في الألحان التي وجدنا جل أنسابها وأصولها ليست بالضرورة ذات أصل عربي قح. كما رأينا أن الأصفهاني قد فكك المركزية العربية الضيقة لتكون مركزية عربية إسلامية تمتد في المكان والزمان والناس والإنتاج. ومن أهم ما ساعده على ذلك اعتماده على أهم عنصر في الثقافة، هو التواصل والحوار الذي أعطى فيه الأصفهاني الحرية لكل مبدع أو مبدعة ليعبر عن نفسه أو تعبر عن نفسها من خلال إبداعه أو إبداعها.

يبدو أن تملك الآخر في الأغاني ليس تملكاً قسرياً بقدر ما كان تملكاً عن طريق الحرية التي سمح بها الأصفهاني لنفسه أولاً، ليعبر عن السلوكات الإنسانية التي كان يعرفها المجتمع العربي الذي تحدث عنه، وكذلك الحرية التي أتاحها لمختلف الثقافات لتعبر عن نفسها واختلافها ثانياً داخل الثقافة العربية. وربما كانت الأشعار والألحان هي التي ساعدت الأصفهاني على أن يكون ذلك التملك تملكاً من طرف الثقافة العربية

9) Bernard Waldenfels, Response to the Other, in **Encountring the Other/s**, pp. 35-36.

10) نفسه، ص. 37-39.

للثقافات الأخرى، ولكن في نفس الوقت تملك أصحاب تلك الثقافات الأخرى لأنسابهم الفنية المختلفة، فضلاً عن أنسابهم الدموية. هنا نلاحظ أن الأصفهاني وكأنه يجمع بين النقيضين Ambivalance حتى لا يطغى الواحد على الآخر. ولعل هذا هو عمق تعامل الأصفهاني مع الألحان والأشعار وبالتالي مع الثقافة العربية الإسلامية في كتابه. الأصفهاني كان يعطي لكل شيء قيمة إنسانية تعبر عن القيمة الثقافية التي كان يبحث عنها الأصفهاني دائماً. فكيف عبر الأصفهاني عن هذه القيمة الثقافية؟ لقد عبر عنها عن طريق الحوار بين الثقافات وعن طريق تعدد اللغات والأصوات.

3. الحِوارُ الثّقَافِي وفَضَاءاتُهُ في الأَغَاني

يقوم حوار الثقافات على مفهوم التعدد الثقافي الذي يعتمد أساساً على قبول استماع كل صوت ثقافي إلى الصوت الآخر. فحسن الاستماع إلى الآخر هو جوهر كل حوار إنساني يحترم فيه الواحد الآخر. وربما كان فن الألحان والأشعار هو الذي يتيح أكثر ممارسة ذلك الفن من الاستماع. لذلك اختار الأصفهاني فناً يساعد الثقافة العربية اختبار قدرتها على الاستماع إلى الآخر. فكيف عبر عن ذلك؟

عندما نستعرض كيف تعامل الأصفهاني مع الألحان والأشعار وما دار حولهما من أخبار، وكذلك المقاييس التي اعتمد عليها في ذكر تلك الألحان والأشعار، فإن أول ما يستوقفنا هو اعتماده على المقياس الفني الذي وجه نسق الكتاب كله. ويقوم هذا المقياس على جودة اللحن والشعر المعترف به من طرف أصحاب الصنعة الغنائية والشعرية، سواء كان رجلاً أو امرأة ومن أي طبقة كان أو كانت، قديماً أو حديثاً، عربياً أو غير عربي، مسلماً أو غير مسلم، أبيض أو أسود ... ولذلك جاء كتابه كما رأينا مخالفاً للتحقيبات السياسية المعروفة.

إن هذا المبدأ الفني هو الذي يجعلنا نقف منذ البداية أمام مفهوم ثقافي يسمح بتواجد كل الأصوات والألحان وتتحاور فيما بينها، في ظل المنافسة الفنية الإنسانية. وقد تجلى ذلك في مختلف اللقاءات التي كانت تجمع المغنين والشعراء فيما يعرف بالمجالس الغنائية والشعرية المختلفة التي عرفتها الحضارة العربية الإسلامية. ولما كانت المجالس الشعرية هي المعروفة عند مؤرخي الأدب قبل الأصفهاني، فإنه سيتحدث هو عن المجالس الغنائية إلى جانب المجالس الشعرية. وقد تكون مجالس المغنين أكثر فنية لاحتواء الألحان على الأشعار التي وضعت فيها تلك الألحان. وهذا ما يجعل تلك الأشعار تحفظ وتنتشر أكثر.

لقد استخلص أحد الباحثين هذه المجالس الغنائية من كتاب الأغاني، وصنفها تصنيفاً يدل على تنوعها واختلافها، وانتشارها، كما بين مدى مساهمتها في إغناء الثقافة العربية الإسلامية[11]. وتتوزع هذه المجالس الغنائية بين المجالس الخاصة التي تعقد عند الخلفاء والأمراء، والمجالس التي كان يعقدها المغنون فيما بينهم، والمجالس التي كانت تعقد عند من يهتم بفن الغناء من الرجال والنساء في مختلف أرجاء البلاد العربية. وقد عبرت هذه المجالس الغنائية عن كثير من الممارسات الفنية الثقافية التي كانت تكشف عن مختلف الطقوس والعادات التي كانت تتجلى في اللباس والزينة والآلات الموسيقية المختلفة وهيئة المجالس، والمنافسة بين المغنين والمغنيات. وأهم من كل هذا هو دور هذه المجالس في انتقاء الألحان الجيدة، ومن ثم نشرها بين الناس. وفي ذلك الجمع مقاصد كثيرة.

كانت هذه المجالس وسائط أو أسواقاً فنية تلقي بالألحان الجيدة في سوق التداول الفني بين الناس. وهذا ما كان يساعد على حفظ الألحان وعلى المحافظة على الذوق العربي، ومن ثم المحافظة على الهوية العربية الفنية. وقد لعبت المجالس الخاصة والعامة دوراً هاماً في ذلك. ولاشك أن الأصفهاني بذكره للمجالس الخاصة والعامة ما يجعله دائماً يهتم بالحياة الفنية في خصوصيتها وتداوليتها العامة عند الناس. وهذا ما يزكي البعد الثقافي الذي يريده أن يكون معبراً عن المشترك الإنساني الذي نجده عند الخاصة والعامة، رغم التباينات الموجودة بينهما. ولكن العمق الإنساني يعبر عنه كل من له حظ من الإدراك الفني. والمجالس الغنائية المختلفة والمتنوعة المنتشرة في البوادي والحواضر قد عبرت عن ذلك. ثم لأنها أيضاً هي التي كانت تشكل الذوق العام الذي هو جزء من الرأي العام. ولأمر ما أمر الخليفة هارون الرشيد جمع الألحان العربية التي تكلف بها مجموعة من المغنين، وضاعت ألحانهم حتى جاء الأصفهاني ليعيد جمعها وترتيبها.

كانت المجالس الغنائية من أهم الفضاءات التي عبر الأصفهاني من خلالها عن الحوار بين مختلف الحساسيات الفنية والثقافية. ففيها كان يعرض المغني أو المغنية إبداعاته الجديدة التي ابتدعها، إما عن طريق الأخذ أو الحفظ أو الاستيعاب أو التثقيف

(11) Georges Dimitri Sawa, **Music Performance Practice in the Early Abbassid Era, 132-320AH/ 750-932AD. Pontifical Institute of Medieval Studies, Medlval, Tronto, Lanada,** 1989, pp. 111-175.

من هذه الثقافة أو تلك، أو عن طريق الخلق والإبداع. وقد رأينا أن الألحان العربية القديمة قد استمدت أصولها من أصول مختلفة: عربية وفارسية ورومية وغيرها. ولكنها تأصلت كلها في الأشعار العربية التي رسخت أصالتها وتقليديتها.

إذا كانت المجالس الغنائية هي الفضاء الذي تلتقي فيه مختلف الإبداعات الفنية التي تعبر عن غنى تلك الألحان وبالتالي الثقافة العربية، فإن الذي كان يسبق عقد المجالس هو تقديم أنساب أصحاب تلك المجالس الدموية والفنية. وقد تبين لنا أن الأصفهاني في عرضه لتلك الأصول الشخصية والفنية أنه كان يكشف عن المكونات الثقافية المختلفة للذين صنعوها. وقد كانوا من مختلف الأجناس والأعراق والألوان والديانات. يبدو أن الأصفهاني في تشريحه للأنساب الدموية والفنية كان يشير إلى التباينات التي نشأت منها الثقافة العربية والفنية بخاصة، ولكن هذه التباينات قد وجدت في الألحان والأشعار ما يجمعها ويفرض الواحد فيها على الآخر أن يستمع إليه، بحكم القوة الإقناعية الفنية التي يقدمها كل واحد منهم. فالبعد الحواري يكمن أساساً في تلك الأصول المختلفة التي انتهت إلى الألحان والأشعار التي استجاب لها المتلقي العربي وحفظها ورددها، وأصبحت جزءاً من هويته. ولم يكن لتلك الأصول لتصل إلى ذلك الإنتاج الفني لو لم يتم التواصل والحوار بينها.

إن في عرض الأصفهاني إذاً للأصول والكشف عنها في دقائقها، واختلاف انتماءاتها النسَبية الشخصية، وعرض الأصول الفنية واختلاف أصولها الثقافية، وكذلك عرض المجالس الغنائية المختلفة والوظائف الفنية والاجتماعية التي قامت بها، ما يدل على البعد الثقافي والإنساني الذي يكمن وراء كتاب الأغاني.

وإذا أردنا أن نقترب أكثر من تلك الروح الحوارية التي سادت في كتاب الأغاني فإننا ولاشك سنجد في تعدد الأصوات واللغات ما يغني ذلك التصور.

4 . تَعَدّدُ الأَصْوَاتِ واللُّغَات

المقصود هنا بتعدد الأصوات واللغات هو فتح المجال لكل ذي صوت غنائي أو لغة مختلفة أن يعبر عن نفسه أو تعبر عن نفسها. ومن أهم ما يميز كتاب الأغاني للأصفهاني هو أنه يمنح الحرية للشخصية لتعبر عن نفسها من منظورها الخاص. فقد رأيناه يتيح الفرصة للعربي وغير العربي وللمسلم وغير المسلم، وللرجل والمرأة وللحر والمولى وللأبيض والأسود وللشريف والوضيع... ولذلك تنوعت الألحان والأشعار وتنوعت

المعارف مما أغنى الثقافة العربية في النهاية. وهذا التعدد كان يقدمه الأصفهاني في تحاور مستمر مما أفرز الجيد من الألحان والأشعار. ولعل انفتاح الأصفهاني على مختلف اللغات واللهجات التي كانت تتعايش داخل المجتمع العربي والإسلامي، هو نابع من أن الأصفهاني كان يدرك قيمة اللغات واللهجات في تكوين الأنساب الفنية بخاصة. فقد تبين من كتابه أنه كان يتقن اللغة الفارسية والسريانية، لأنه كان يشرحهما، أما النبطية فقد ذكرها دون شرحها، كما سنرى فيما بعد.

ولكي يعبر الأصفهاني عن الحوار اللغوي في كتابه، حاول أن يحافظ على لغة المتكلم الأصلية أحياناً، سواء كانت فارسية أم سريانية أو نبطية أم لهجة عربية خاصة.

4. 1. اللغة الفارسية

اهتم أبو الفرج باللغات المختلفة التي ظهرت في بعض النصوص من جراء التداخل الثقافي والحضاري الذي عرفته الحضارة العربية الإسلامية. فتواجد الأجناس والأقوام المختلفة يؤدي بالضرورة إلى وجود لغات ولهجات مختلفة ومتنوعة. ولما كانت هذه هي الحقيقة التاريخية، فإن الأصفهاني عبر عنها وكشف عنها ليستدل على الغنى اللغوي، أو الرأسمال الرمزي، الذي اكتسبته الثقافة العربية الإسلامية من جهة، وليستدل كذلك من جهة أخرى على التسامح اللغوي وعدم النفور من لغة الآخر. وهذا جانب آخر من الحوار الثقافي الذي كشف عنه الأصفهاني، ليعبر مرة أخرى عن ذلك العمق الإنساني الذي ما فتئ يبرزه من حين لآخر.

كان الأصفهاني يشير أحيانا إلى وجود الغناء باللغة الفارسية إلى جانب الغناء باللغة العربية، مثلما وجدنا ذلك في حديثه عن إسحاق الموصلي عندما قال:

«فلما دخلنا على الواثق قال له: يا سيدي، هذان غلامان اشتُريا لي من خراسان يغنيان بالفارسية، فقال: غنيا، فضربنا ضرباً فارسياً وغنينا غناء فَهلَذياً؛ فطرب الواثق وقال: أحسنتما، فهل تغنيا بالعربية؟ قلنا نعم، واندفعنا نغني ما أخذنا عن إسحاق وهو ينظر إلينا ونحن نتغافل عنه»[12].

كما كان الأصفهاني يعرض أشعاراً مختلطة بالعربية والفارسية، ثم يشرح العبارات الفارسية. من ذلك ما ذكره في قصيدة جاءت ضمن أخبار إسحاق الموصلي:

12) **الأغاني**، ج. 5/ص.338.

« وهل أســـمـعن ذاك المُزاح الذي به إذا جـئـتُـه سلّيتُ همي وأحـزاني
إذا قـال « يا مَـردَ مَي خَـر » وكـرَّها علي وكناني مُـزاحـاً بصـفـوان

« هذا كلام بالفارسية تفسيره : يارجل اشرب النبيذ »[13].

وقوله في شرح بيت آخر:

« إذا فُـتـحَت فـغَـمَت ريحُـهـا وإن سيل خَمَّارُها قال: خُـش

خُش: كلمة فارسية تفسيرها طيب »[14].

ويقول في شعر وضع في لحن من المائة الصوت المختارة :

يا ليلة جـمـعت لنا الأحـبـابا لو شـئـت دام لنا النعـيـم وطابا
بتنا نُسـقَّـاها شَـمـولاً قـرقـفـا تدع الصـحـيح بعـقله مـرتابا
حـمـراء مـثل دم الغـزال وتارة عند المزاج تخـالهـا زِريـابـا)[15].

والزرياب : كلمة فارسية مركبة من « زر » : الذهب، و« آب » : ماء، أي ماء الذهب.

وهناك أشعار كثيرة ذكرت فيها الكلمات الفارسية . ولم يكن ذلك ليقلل من قيمة ذلك الشعر أو النفور منه، بل كان أمراً مقبولاً في الثقافة العربية الإسلامية .

4 . 2. السريانية

أما السريانية، فيبدو أن الأصفهاني كان يعرفها أيضاً، لأنه كان يشرح ما ذكر منها . ولكنه لم يذكر منها إلا ما جاء في البيت التالي :

« فـقـال « إزَل بشين» حين ودعني وقـد لَعـمـري زِلنا بالشين

13) نفسه .
14) **الأغاني**، ج، 23 / ص .32.
15) **الأغاني**، 256/3 .

قوله : « إزَل بشين » كلمة سريانية، تفسيرها إمضِ بسَلاَم، دعا له بها وودعه »(16).

3. 4 . النَّبَطِية

جاء ذكر بعض الكلمات النبطية في بعض الأشعار التي ذكرها الأصفهاني، ولم يتوقف عندها . ولكنه ينسبها إليها . من ذلك ما جاء في أبيات للخرَّيمي يهجو علي بن الهيثم :

عـــــرَبيٌّ وجَــــــدُّه نَبَطيٌّ فـدَبَنَقـا لذا الحـديث دَبَنـقَـــــا
وإذا قـــــال إنـني عـــــربيٌّ فـانتَـهِـره وقُل له أنت شَـفَـقـا

وللخريمي فيه أهاجٍ كثيرة نبطية »(17) وقد ذكر محقق الأغاني بأن كلمتي دبنقا وشفقا نبطية .

5 . اللهجات

اهتم الأصفهاني كذلك باللهجات التي كانت تتواجد في الثقافة العربية الإسلامية، فكان يشير إلى بعضها من حين لآخر، ليعبر كل واحد باللغة التي يتواصل بها . وفي ذلك نوع من الحرية التي اعتمدها الأصفهاني في كتابه ليعبر الفصيح والعامي أو من به لكنة عن نفسه . ومن الأمثلة التي جاء بها الأصفهاني لمن به لكنة نذكر ما جاء في حديثه عن برصوم فقال :

« أن الرشيد قال لبرصوما الزامر وكانت به لكنة، وما تقول في ابن جامع؟ قال : زق من أسل « يريد عسل »، وقال فإبراهيم؟ قال : بستان فيه فاكهة وريحان وشوك . وقال فيزيد حوراء؟ قال : ما أبيد أسانه! « يريد ما أبيض » . قال : فحسين بن محرز؟ قال : ما أهسن خظامه! « يريد ما أحسن خضابه » . قال : فسليم بن سلام؟ قال : ما أنظف ثيابه »(18).

16) الأغاني، 176/5 .
17) الأغاني، 345-344/11 .
18) الأغاني، 164/6 .

ويقول في حديثه عن زياد الأعجم: «أخبرني الحسن بن علي قال: حدثنا محمد بن موسى قال:

حُدثت عن المدائني أن زياداً الأعجم دعا غلاماً له ليرسله في حاجة، فأبطأ، فلما جاءه قال له: منذ لدُن دأوتك إلى أن قلتَ لبَّي ما كنت تسنأ؟ يريد لدُن دعوتك إلى أن قلت لبَّيك ما ذا كنت تصنع. فهذه ألفاظه كما ترى في نهاية القبح واللكنة»[19].

هذه الأمثلة تدل على وجود مختلف اللغات واللهجات داخل الثقافة العربية الإسلامية. وهي تعبر عن نفسها بصورتها الأصلية دون تحويرها وعدم تعريبها أحياناً، ودون النفور منها، أو إقصائها. لقد تركها الأصفهاني كما هي ليستدل على الهويات اللغوية والثقافية المختلفة والمسلكيات الإنسانية التي كانت تتعايش داخل الثقافة العربية. وهنا نلمس تلميحاً من طرف الأصفهاني إلى أن الهوية العربية ليست هوية ضيقة أحادية، وإنما هي **هوية متعددة**. وهذا هو سر قوتها وسر غناها ومكمن إبداعها. وهذا ما يتأكد في كل الحضارات الإنسانية الكبرى. هي تلك الحضارات التي تصنع من طرف الهويات المتعددة، عندما يسمح لها بالتعبير بحرية عن مكوناتها الثقافية المختلفة.

ولم يتوقف الأصفهاني في الهوية المتعددة للثقافة العربية الإسلامية عند التملك الثقافي والتحاور الثقافي، ولكنه سيذهب بعيداً حتى يصل بها إلى أبعادها الحميمية الإنسانية التي تتعلق بالارتباط العاطفي الذي يجمع أحياناً بين أصحاب الديانات المختلفة، أو بين الألوان المختلفة. كارتباط المسلم بالنصرانية أو ارتباط العربي الأبيض بالمرأة السوداء. ومن الأمثلة على ذلك ما ذكره الأصفهاني عن الشاعر والمغني المطبوع عبد الله بن العباس الربيعي، الذي كان يهوى نصرانية، قال عنه:

«كان عبد الله بن العباس يهوى جارية نصرانية لم يكن يصل إليها ولا يراها إلا إذا خرجت إلى البيعة، فخرجنا يوماً إلى السعانين، فوقف حتى إذا جاءت فرآها ثم أنشد لنفسه، وغنى بعد ذلك:

19) **الأغاني**، 380/15.

صوت

إن كنتَ ذا طِبٍّ فداويني — ولا تَلُم فاللوم يُغريني
يا نظرةً أبقت جوًى قاتلاً — من شادنٍ يوم السَّعانين
ونظرةً من رَبرَبٍ عينٍ — خرجنَ في أحسنِ تزيين
خَرجن يمشين إلى نُزهةٍ — عَواتقاً بين البساتين
مُزنَّرات بهَمايِيها — والعَيْشُ ما تحت الهَمَايِين

لحن عبد الله بن العباس في هذا الشعر هزج»[20].

لقد رأينا من قبل التسامح الديني في الثقافة العربية الإسلامية، وكيف عبر عنه الأصفهاني في ترجمته للمؤلفين من مختلف الديانات ومدى مساهمتهم في الإنتاج الفني العربي، وإغناء الثقافة العربية الإسلامية. ولكن مثل هذه العلاقة الحميمة التي تعبر عن الروح الإنسانية التي تستطيع أن تتخطى العوائق العقائدية، بحكم الحرية الصادقة للعاطفة التي يعبر عنها المثال الذي أورده الأصفهاني، تجعلنا نرى الأصفهاني يبحث دائما عن المشترك الإنساني في تجلياته المختلفة. وهو ما يميز البعد الثقافي في الكتاب.

ويمكن أن نشير في الأخير إلى ما وصلت إليه تلك الروح الإنسانية في الثقافة العربية الإسلامية من حيث تداخل الأجناس والألوان، حتى كشف لنا الأصفهاني عن بعض جوانبها الأخرى المتمثلة في العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة. فالمعروف أن المقياس الجمالي للمرأة عند العربي كان يتمثل دائماً بالمرأة البيضاء أو الصفراء. غير أن الأصفهاني يريد للمرأة السوداء أن تكون بدورها محط إعجاب مثلها مثل البيضاء، ويتغزل بها كذلك. وهذا لا يمكن أن يفهم من الأصفهاني إلا على أنه يلمح إلى وجود إمكانية تنويع النظرة الإنسانية للجمال والاعتراف بالمرأة السوداء وبجمالها كذلك. هي إشارة إلى العلاقة الإنسانية التي يمكنها أن تتجاوز اللون مثلما تجاوزت الدين. ومن الأمثلة التي نذكرها على ذلك للأصفهاني ما جاء في حديثه عن الشاعر أبي الشبل العباسي الذي أحب امرأة سوداء، وقال فيها شعراً، وعوتب على ذلك فقال:

20) **الأغاني**، 249/19.

«غـــدت بطول الملام عـــاذلة تلومني في الســـواد والدُّعج
ويحك كـــيف السّلو عن غـــرر مـفـتـرقـات الأرجـاء كـالسَّبح
لا عـــذب الله مـــسلمـــاً بهم غـــيـري ولا حـــان منهم فَـرَجي
فـــإنني بالســـواد مـــبـتـــهج وكنت بالبيض غير مبتهج»[21].

أما المظاهر الثقافية الأخرى التي تدل على الأبعاد الثقافية في الأغاني، فيمكن أن نلمسها في تعدد الألبسة والأطعمة والأشربة وطرق العيش، والتعامل مع الحيوانات وتربيتها ووصفها، وكتابة الأشعار على الثياب والزرابي والأواني. وكذلك أنواع الطيوب والعطور المختلفة، وكذلك مختلف الطقوس التي كانت تعبر كل واحدة منها عن ثقافتها الخاصة. كل هذا وغيره كثير تعرض له الأصفهاني، إلى جانب الألحان والأشعار والأخبار، ليعبر في النهاية عن العمق الثقافي الإنساني الذي كانت تعج به الحضارة العربية الإسلامية.

حدود تاريخ الأدب في الأغاني

إن ما قدمناه هنا من بعض الإشارات الثقافية المختلفة في الأغاني، ليس القصد منه هو البحث عن النوادر أو الهوامش أو الاستثناءات في الثقافة العربية الإسلامية، بل القصد منه هو التدليل على ما يحمله الأغاني من إمكانيات واسعة للتعبير عن الممارسات الثقافية والجمالية في المجتمع العربي من خلال الأشعار والألحان. فجل الممارسات الأدبية والفنية والثقافية كانت تمر عبر الألحان والأشعار، لأنها هي النص المركزي في الكتاب. وأن الإنتاج الفني كان يمرر الممارسات الثقافية والاجتماعية الأخرى. فالأصفهاني مازال ينطلق من النص المركزي الذي هو الشعر والألحان. وكل ما يدور حولهما قد يبدو نصوصاً هامشية إلا أن هذه النصوص الهامشية قد تصبح بدورها مركزية حينما تعبر عن الممارسة الثقافية بشكل أعمق وأوسع. لذلك فإن أهم ما يستخلص من هذا التداخل بين النص المركزي والنص المحيط به، هو أن الأغاني يقدم لنا هنا إمكانية التفكير مرة أخرى في مفهوم تاريخ الأدب ومحاولة توسيع وظيفته؛ إما بتوسيع دائرته وتجديده، أو بتمديده ليلامس ما يسمى بالدراسات الثقافية التي تجد في الأغاني كثيراً من ممارستها الفنية الاجتماعية والتاريخية.

21) **الأغاني**، 202/14.

لماذا تاريخ الأدب الجديد؟

المقصود هنا بتاريخ الأدب الجديد هو ذلك التاريخ الذي ينظر إلى الأدب بمنظور جديد عملت فيه التطورات التي عرفها الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين. فقد كشفت فيه المدارس الأدبية والفلسفية والاجتماعية واللسانية والتاريخية عن كثير من الدلالات التي يحملها سواء في اللغة أو النص أو السياق أو المتلقي أو ما هو خارج النص ... فقد أصبح الأدب وبالتالي تاريخه لا يكتفي بالبحث اللغوي/الفيلولوجي وبعض الإشارات التاريخية والفنية التي يمكن أن تكبر من خلال إشارة في النص الأدبي لتعمم على الظاهرة أو المجتمع. وفي هذا النوع من الممارسة ما يقلص من مفهوم الأدب ومن مفهوم الفن ومن مفهوم الإنسان والمجتمع في النهاية. كما أن التركيز على النصوص الكبرى أو الراقية دون غيرها كان يختزل الممارسة الفنية والثقافية في تاريخ الأدب العربي. فالأغاني كما رأينا يشير على خلاف ذلك، بل ينبهنا إلى غنى الممارسة الفنية والثقافية التي انطلقت من الألحان والأشعار. فوضع الألحان في الأشعار ومجالسهما وطقوسهما أنتج ثقافة خاصة عند العامة والخاصة. وتولدت عنهما كذلك طقوس اجتماعية وجمالية مختلفة ومتنوعة، ساهمت فيها كل الأجناس والألوان والثقافات والديانات. ورأينا أن الأصفهاني كان يلح على الخروج إلى استعراض مختلف دقائق حياة المؤلفين النسبية والفنية، وكل ما يتعلق بأصول إبداعاتهم. كما كان يركز على تداول الألحان والأشعار بين الناس، ومراعاة ذلك في التقييم والاعتبار. كان الأصفهاني إذاً يراعي ما هو مركزي وما هو محيط؛ الرفيع والعادي.

هل يستطيع تاريخ الأدب بالصورة التي تختزل فيه الممارسة الأدبية أن يستوعب كل ما ألمح إليه الأصفهاني؟ أعتقد أن الذين أرخوا لتاريخ الأدب العربي بعد الأصفهاني، ومنذ القرن التاسع عشر بخاصة قد حجموا مفهوم تاريخ الأدب وقلصوا من موضوعه. وكان لذلك أثر على مفهومنا للأدب ولتاريخه وللثقافة العربية والإسلامية، ولغناها بشكل خاص. ويمكن أن نتفهم جيداً أولائك الرواد والذين جاؤوا بعدهم، ونثمن عملهم، بحكم ظروفهم وإمكانياتهم، وما اعترى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية من تقهقر. ولكن أن نستمر في هذه النظرة وهذه الممارسة اليوم هو الذي يجب أن نعيد فيه النظر.

تاريخ الأدب الجديد الذي ظهر في أواخر الستينات، وليد النظرة السابقة التي ذكرناها. فقد ارتأى أن يوسع من منظور الأدب وتاريخه. فانفتح على الدراسات النقدية

المختلفة ليوسع من مفهوم الأدب والنص والمؤلف والمتلقي، ليقدم صورة أوسع لما اعترى عالم الأدب من علاقات مختلفة مع المعارف المختلفة. وهكذا أصبح تاريخ الأدب الجديد يتقاطع مع المناهج النقدية المعاصرة ويعالج الظواهر الأدبية بها. وظهر كفعالية علمية وأكاديمية بدورياته ومرجعياته المختلفة في أمريكا وأوربا[22].

ولماذا الدراسات الثقافية؟

أما الدراسات الثقافية، فظهرت بدورها في أوساط الستينات من القرن العشرين (1964) في جامعة برمنجهام في بريطانيا[23]. وكانت بدورها وليدة توسيع الممارسة الفنية والأدبية لتشمل الممارسة التاريخية والفلسفية والاجتماعية والدراسات النقدية الأدبية. ثم لتتفرع فتشمل مختلف الممارسات الثقافية المختلفة لمختلف الفئات الاجتماعية. بل انفتحت أكثر على معارف مختلفة وتخصصات متنوعة، أملاً منها في استيعاب المركز والمحيط والرفيع والوضيع والهامشي والمرأة والأقليات والمختلط أو الهجين. ثم ستعرف هذه الدراسات الثقافية انتشاراً في أمريكا بخاصة وفي أوربا فيما بعد. صحيح أن هذه الفعالية العلمية والثقافية لها ارتباط وثيق بتطور المجتمعات المتقدمة ومحاولة استيعابها لمختلف الأصوات التي تعج بها من منظورها للحقوق الثقافية ومفاهيمها للديموقراطية وتطوراتها. ليس القصد من التذكير بكل هذا سوى الإشارة إلى أن ما وجدناه في

22) تاريخ الأدب الجديد، ظهرت مجلة بهذا الاسم في أمريكا سنة 1969، وتحدثت عن أسباب دعوتها إلى هذا النوع من تاريخ الأدب.

New Literary History, A Journal of Theory and interpretation, No 1, October 1969.

يقول في مقدمة هذا العدد رالف كوهن: (لسنا حركة ولا مدرسة ولا جماعة، ولكننا نحمل تصورات مختلفة عن تاريخ الأدب. وهذا يتجلى في تدريسنا له، ومع ذلك فإننا نتفق باننا في حاجة إلى إعادة النظر في طبيعة تدريس وتأويل التاريخ الأدبي، وبخاصة في مواجهة التيار الرافض للتاريخ كموجه للحاضر أو لمعرفته).

(23 Hoggar R. The Use of Literacy, Pinguin, London and New York, 1995. P. 18. Mike Featherstone, Undoing Culture : Globalization, Postmodernism and Identity, Sage Publications, London ..., 1997, pp. 1-14.

وعبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**: **قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2000، ص. 13-53.

الأغاني يسمح لنا بدورنا بتوسيع نظرتنا إلى ممارستنا الأدبية والتاريخية والثقافية، في ظل تطور معارفنا ومجتمعنا، وبالخصوص الدراسات الأدبية، التي بدأت تنفتح على الممارسات الثقافية شيئاً فشيئاً.

الأغاني يقدم في النهاية إمكانية هامة لتوسيع ممارستنا الأدبية لتشمل الممارسة الثقافية التي ستؤدي إلى تاريخ أدب جديد ومن ثم إلى الدراسات الثقافية التي قد تستوعب أكثر أهم انشغالاتنا الأدبية والفنية والتاريخية والفلسفية والاجتماعية والسياسية، ومن ثم تجاوز الدراسة الأدبية الضيقة إلى الدراسة المتعددة الاختصاصات والمعارف.

الخاتمـــة

حاولنا في هذا الكتاب أن نشتغل بمجموعة من المفاهيم والإجراءات المنهجية والتصورات النظرية التي ساعدتنا على الكشف على الأطروحة المركزية التي يقوم عليها **أطروحة ترى أن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، كأهم كتاب في تاريخ الأدب العربي، يكشف لنا عن إمكانيات كبيرة؛ واسعة ودقيقة، عن مكونات هذا التاريخ الأدبي العربي. فأصوله مختلفة ومتنوعة وغنية، بفضل انفتاحه على مختلف الأجناس والأقوام والألوان والأعراق والديانات والثقافات. كما أن تقاليده منغرسة في الثقافة العربية الإسلامية، من حيث اللغة والدين والإبداع الشعري والغنائي. ولكنها تقاليد بقدر ما تحرص على تلك الأصول فإنها تحرص كذلك على الاغتناء من الأصول المختلفة والمتنوعة. وقد كان لفن الألحان والأشعار دور هام في الكشف عن هذا الانبناء الثقافي لتاريخ الأدب العربي الذي عبر عنه كتاب الأغاني. وهذا ما أدى أيضاً إلى الكشف عن الهوية العربية التي تشكلت أساساً في ظل ذلك التنوع الثقافي حتى وصفناها بأنها هوية مكونة في أصلها أيضاً تكويناً متعدداً وليس تكويناً أحادياً. كل هذا يؤدي إلى أن الأغاني يفتح آفاقاً لتاريخ أدبي جديد يلامس في النهاية مجال الدراسات الثقافية.**

كان علينا في البداية، قبل الكشف عن هذا التصور النظري، أن نلتمس من الأدوات العلمية ما يمكننا من تأطير كتاب الأغاني تأطيراً منهجياً، حتى نستطيع النفاذ إلى مادته الكبيرة والغنية. فبدون اعتمادنا على التصورات المفهومية والمنهجية لا يمكننا أن نتحكم في عمل يتكون من أربعة وعشرين مجلداً، أي عشرة آلاف صفحة. ومع

ذلك فإن الإحاطة بكل الكتاب يبقى دائماً فوق المتناول، لأن الأغاني يبقى مفتوحاً دائماً على مختلف القراءات. ولكن التحكم فيما رسمناه كان يفرض علينا أن نركز على مجموعة من المفاهيم التي رأيناها تلم كثيراً من أشتات الكتابة في الأغاني؛ مثل مفهوم النموذج والنسق والتحقيب والموضوع؛ وقد ساعدتنا هذه المفاهيم على تكوين تصور للكتاب والطريقة التي كتب بها. وقد أخذ منا هذا العمل النظري والإبستملوجي جهداً كبيراً. وذلك لاعتقادنا أن معالجة كتاباتنا العربية الأدبية والثقافية، قديمها وحديثها يتطلب وضعها في أطر مفهومية ومنهجية ونظرية. وأن ذلك هو السبيل العلمي للكشف عن مكنونات تلك المظان الغنية بمادتها المعرفية والفنية والعلمية والثقافية.

لقد حاولت أن أربط كل النتائج أو التحليلات التي توصلت إليها أو قمت بها بتلك التصورات النظرية التي كانت توجهني في هذا العمل. وكان في ذلك اختبار لتلك الأدوات النظرية وقدرتها التحليلية من جهة، واختبار لصلاحية النتائج التي كانت تكشف عنها من حين لآخر من جهة أخرى. وربما كانت هذه العملية المضاعفة مهمة في تطويع وتطوير الأدوات نفسها. وهذه من النتائج المنهجية المهمة الأولى التي خرجت بها من هذا العمل.

وللكشف عن تصورنا في هذا العمل، رأينا أن الأصفهاني كان يرسخ كل ما هو عربي إسلامي، ثم يضع إلى جانب ذلك ما يمكّن من توسيعه وإغنائه، بل ويثير تساؤلاً حوله أحيانا. وهذا ما جعل عمله يبدو مُرسِّخاً للتقاليد من جهة، ولكنه مقدما دائماً إمكانية توسيع وإغناء هذه التقاليد وتطويرها من جهة أخرى. كان يجمع بين ما يبدو أحياناً متناقضاً ليعبر عن واقع الحياة أولاً، والتي تزخر بتلك التناقضات والصراعات، وليعبر ثانياً عن الحياة الثقافية العربية الإسلامية.

لقد جمع الأصفهاني بين الأصوات المشهورة والأصوات العادية المتداولة. كما جمع بين مختلف شرائح المجتمع العربي، فأعطى لكل ذي حظ من الغناء والشعر حرية التعبير عن صوته، مادام يملك أو تملك قدراً من الفنية المعترف بها من طرف أهل الصناعة الغنائية والشعرية، أو من طرف تداوله بين الناس. جمع بين الخاص والعام؛ بين المؤلفين، في الألحان والأشعار، المرموقين والمتواضعين من النساء والرجال، جمع بين الأحرار والموالي، بين البيض والسود. جمع بين أصحاب الديانات المختلفة، فوجد المسلم السني والشيعي والخارجي وغيرهم مكانته في الأغاني، كما وجد المسيحي واليهودي والمجوسي مكانته كذلك، شريطة أن يكون قد قدم لحناً أو شعراً وجد صداه عند أهل

الصنعة الغنائية أو اكتسب تداولاً بين الناس. كما جمع أيضاً بين مختلف مجالس الغناء؛ الخاصة والعامة، مجالس الرجال ومجالس النساء والمجالس المختلطة. كما فتح المجال لمختلف اللغات واللهجات لتعبر عن نفسها بإزاء اللغة العربية في الألحان والأشعار.

حاول الأصفهاني أن يحيط بمختلف الممارسات الفنية الغنائية والشعرية التي كانت تدور في المجتمع العربي في مختلف مراكزه ومناطقه، متجاوزاً أحياناً بعض العوائق التي تبدو متناقضة أو متعارضة. ولكن الذي كان يشفع له في ذلك هو نظرته إلى ذلك الفعل، هو أن يكون على قدر من الفنية التي كانت تساهم في تشكيل الذوق العام ومن ثم الرأي العام، الذي انتبه إليه أصحاب الشأن العام من الخلفاء والأمراء. فالوظيفة الفنية عند الأصفهاني كانت وظيفة إنسانية، وهي التي جعلته يتجاوز تلك التناقضات الاجتماعية أحياناً. ولعل تركيز الأصفهاني على الإبداع الفني، الأشعار والألحان بخاصة، قد ساعده على حل ما قد يبدو متناقضاً، لما يخلقه الفن الغنائي من إمكانيات إنسانية لا يوفرها فن آخر مثله.

كان التصور التلازمي والتاريخي والتأويلي حاضراً عند الأصفهاني في كتابه. كان يريد أن يحافظ على كل التقاليد العربية والإسلامية دون إحداث القطيعة معها، ولكنه كان يريد لها أن لا تبقى سجينة ذلك التقليد فقط، لأن الواقع الثقافي العربي لا يسمح بذلك. وهنا نلاحظ أن البعد الواقعي كان حاضراً كذلك عند الأصفهاني. وقد نقول إن مبدأ السيرورة هو الذي تحكم في الأغاني. وهذا أهم تصور نظري عبر عنه الأصفهاني. وهو جوهر الثقافة العربية الإسلامية.

وقد تجلى هذا التصور في تقديمه للمؤلفين وأصولهم ولإنتاجهم الفني وأصوله. وكذلك تقديمه لمختلف الأنساق الخاصة والعامة، وما تولد عن ذلك من تحقيب للأدب خرج فيه عن التحقيب التاريخي الخطي أو السياسي إلى التحقيب الفني الذي يعطي الأولوية للإبداع فقط، دون النظر إلى السبق التاريخي أو الاعتبار السياسي أو الشخصي أو الاجتماعي. وقد بينا هنا أن الأصفهاني قد أشّر على أهمية الإنسان من حيث هو إنسان له اعتباره في حد ذات. فما دام يملك قدراً من الإنتاج الفني فإنه سيفرض وجوده ويُعترف به بذلك الإنتاج، لا بواسطة شيء آخر. ورأينا أن هذه النظرة مع الأسف لم تتبلور في مرحلة النهضة، بل تغلبت النظرة التاريخية الخطية والنظرة السياسية على النظرة الفنية التي تحمل بذور الأبعاد الثقافية والإنسانية، تلك التي تركز على الحرية التي تساعد على الخلق والإبداع.

كان للحرية التي تبناها الأصفهاني في كتابه دور هام في عرضه لمختلف الأنساق الفنية والثقافية المختلفة التي عرفها المجتمع العربي الإسلامي. فقد رأينا بأنه مارس هذه الحرية، وأدرك قيمتها عندما عبر عنها قدر المستطاع في كتابه أولاً، ثم إن هذه الحرية هي التي جعلته يفتح الثقافة العربية أمام مختلف الأصوات واللغات والأجناس والثقافات ثانياً. وكان لذلك دور هام في التكوين المتنوع والغني للأصول والتقاليد والهوية العربية الإسلامية.

إن التركيز على الأصول والتقاليد والهوية العربية الإسلامية في الأغاني، من خلال الألحان والأشعار، هو الذي ساعدنا على الكشف عن الأبعاد الفنية والإنسانية والأنثربولوجية أحياناً، للإنتاج الأدبي العربي. فربط الأدب العربي وتاريخه بمثل هذه التصورات، كما عبر عنها الأصفهاني في الأغاني يعيد للأدب وظيفته الجمالية والثقافية الإنسانية. الأغاني يجعلنا مرة أخرى نعيد النظر في مفهومنا للأدب وتاريخه ولوظيفته. وتلك ميزة النصوص الإنسانية الكبرى في مختلف الآداب والثقافات.

رأينا أن الأصفهاني كان يفكك الأصول عندما يستعرض مختلف الأنساب الدموية ويحترم التراتب النسبي والقبلي، ولكنه كان يقدم الأنساب الفنية التي تخلق بدورها تراتباً آخر مخالفاً للأول. وفي هذه العمل نوع من التدليل على أن الثقافة العربية الإسلامية لها أصول مختلفة متنوعة وبها تشكلت الهوية العربية، وبخاصة بعدها الذاتي والجمالي والفني. وهو بعد إنساني عميق جعل هذه الهوية العربية هوية تكون منغلقة من جهة النسب الدموي ومنفتحة من جهة النسب الفني. ووصفناها في النهاية بأنها هوية متعددة الأصول، لأن ثقافتها ثقافة متعددة الأنساق بدورها.

ولما كان الأغاني قد عبر عن هذه الأصول المتعددة، وتكونت الهوية العربية من أنساق ثقافية متعددة، وأن الأبعاد الفنية والإنسانية والأنثربولوجية هي التي يكشف عنها كتاب الأغاني، فإنه يقدم لنا بذلك تصورات جديدة عن الأدب العربي وتاريخه، وبالتالي عن الثقافة العربية الإسلامية. ولذلك رأينا في ذلك ما يدعونا إلى النظر إلى تاريخنا الأدبي العربي نظرة جديدة عبرنا عنها بتاريخ الأدب الجديد. ذلك الذي انفتح على ممارسات أدبية وإنسانية مختلفة ومتنوعة. أو أن الأغاني في النهاية يلامس بشكل واسع ما عبرنا عنه بالدراسات الثقافية.

إن الآفاق العلمية والفنية والثقافية التي يفتحها الأغاني هي الآفاق التي تفتحها

مختلف المآثر الفنية والعلمية والمعرفية الإنسانية الكبرى. فهي تسعفنا دائماً، عندما نعود إليها بتصورات نظرية جديدة، وبتطلعاتنا المعاصرة، على أن نكتشف فيها مكوناتنا الثقافية الإنسانية، التي لها أصولها القابلة للإنفتاح دائما على الآخر. وتلك خاصية الثقافية العربية كما عبر عنها الأصفهاني في كتابه الكبير، **الأغاني**.

1 . فهرس المصطلحات

العربية	الألمانية	الإنجليزية	الفرنسية
الأنا	Ego das "Ich"	Ego/The "I"	Ego/le "JE"
الآخر	Der Andere	The Other	L' Autre
الغير	Fremdheit	Otherness	Altérité
آخر أنا	Der Andere von sich Selbst	The Other of the Self	L Autre de soi-même
إبدال / براديجم	Pardigma	Paradym	Paradygme
استنبات	Transplantation	Transplantation	Transplantation
أفق انتظار	Erwartungshorizont	Horizon of Expectation	Horizon d' Attente
أقلية	Minorität	Minority	Minorité
آليات / إواليات	Mechanismus	Mechanism	Mécanisme
بنية	Struktur	Structure	Structure
تاريخ الأدب	Geschichte der Literatur	History of Literature	Histoire de la Littérature
التاريخ الأدبي	Literatur geschichte	Literary History	Histoire Littéraire
تاريخ الأدب الجديد	Die Neue Literaturgeschichte	New Literary History	Nouvelle Histoire Littéraire
تحقيب	Periodization	Periodization	Périodisation
ترابية	Territorial	Territorial	Territorial
تشابه عائلي	Famielienähnlichkeit	Family Resemblance	Ressemblance Familiale
تشريع / تقنين	Kanonization	Canonization	Canonisation
تشييدية	Konstrucktivismus	Constructivism	Constructivisme
تعميم	Verallgemeinerung	Generalization	Généralisation
تفاعل	Interaktion	Interaction	Interaction
تقليد	Tradition	Tradition	Tradition

Appropriation de l'Autre	Appropriation of The Other	Aneignung des Anderes	تملك الآخر
Communication	Communication	Kommunikation	تواصل
Courrant	Trend	Tendenz	تيار
Culture	Culture	Kultur	ثقافة
Grouppe	Group	Gruppe	جماعة
Ambivalance	Ambivalence	Ambivalenz	جمع بين النقيضين
Genre	Gender	Genus	جنس
Evénnement Littéraire	Literary Event	Literarisches Erreignis	حدث أدبي
Civilisation	Civilization	Zivilisation	حضارة
Période	Period	Zeitabschnitt/ Periode	حقبة
Linaire	Linear	Linear	خطي
Dialogue	Dialogue	Dialog	حوار
Etudes Culturelles	Culture Studies	Kulturelle Studien	دراسات ثقافية
Dynamisme	Dynamism	Dynamismu	دينامية
Vision	Vision	Vision	رؤية
Processus	Process	Prozess	سيرورة / صيرورة
Code	Code	Code	سنن / شفرة
Oeuvre Littéraire	Literary Work	Literarisches Werk	عمل أدبي
Rupture	Rupture	Bruch	قطيعة
Global	Global	Global	كوني
Globalisation	Globalization	Globalisierung	كونية
Local	Local	Lokal	محلي
Ecole Littéraire	Literary School	Literarische Schule	مدرسة أدبية
Eurocentrisme	Eurocentrism	Eurozentrismus	مركزية أوربية
Terme	Term	Terminus/Begriff	مصطلح

Environnement	Environment	Umwelt	محيط
Concept	Concept	Konzept	مفهوم
Séance Musicale	Musical Seance	Musikaliche Seance	مجلس غنائي
Marginal	Marginal	Rand	مهمش
Norme	Norme	Norm	معيار
Analogie	Analogy	Analogie	مقايسة / تمثيل
Dominant	Dominant	Dominant	مهيمن
Modelisation	Modelization	Modellisation	نمذجة
Modèle	Model	Modell	نموذج
Système	System	System	نسق
Système Littéraire	Literary System	Literarisches System	نسق أدبي
Système Culturelle	Cultural System	Kultursystem	نسق ثقافي
Système Ouvert	Open System	Offenes System	نسق منفتح
Système Clos	Close System	Geschlosses System	نسق منغلق
Polysystème	Polysystem	Polysystem	نسق متعدد
Sous-système	Subsystem	Untersystem	نسق فرعي
Ordre	Order	Ordnung	نظام
Hybride	Hybrid	Hybride/Mischling	هجين
Hybridité	Hybridity	Mischbildung	هجينة
Idendité	Idendity	Identität	هوية
Idendité Plurielle	Plural Idendity	Plurale Identität	هوية متعددة

II . فهرس المصادر والمراجع

1 ـ المراجع والمصادر باللغة العربية

ـ الأصفهاني أبو الفرج، كتاب **الأغـاني**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى: 1927 - 1974، 24 جزءاً.

ـ **الأغاني**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1407 هـ ـ 1986م.

ـ **كـتـاب أدب الغـربـاء**، تحقيق، الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 1972.

ـ **مقاتل الطالبيين**، شرح وتحقيق، السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى الحلبي وشركاؤه، ب.ت.

ـ **الإماء الشواعر**، تحقيق جليل العطية، بيروت، 1984. وتحقيق نوري حمودي القيسي ويونس أحمد السامرائي، عالم الكتب، بيروت، 1984.

ـ **القيان**، تحقيق جليل العطية، لندن، 1989.

ـ الأصمعي محمد عبد الجواد، **أبو الفرج الأصفهاني وكتابه الأغاني**، القاهرة، 1951.

ـ أفلاطون، **الجمهورية**، ترجمة ودراسة، فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

ـ ـ برنال مارتن، **أثينة السوداء**، ترجمة مجموعة من الباحثين، تحرير ومراجعة وتقديم، د. أحمد عصمان، الجزء الأول، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1997.

ـ بروكلمان كارل، **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، 1962.

ـ بوحسن أحمد، **الخطاب النقدي عند طه حسين**، دار التنوير، بيروت، 1985.

ـ بيتر ورسلي، **العوالم الثلاثة، الثقافة والتنمية العالمية**، ترجمة صلاح الدين سعد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

ـ بيكراوي قاسم، **مفهوم المؤلف قي التراث النقدي، أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني نموذجاً**: رسالة د.د.ع. مخطوطة، مكتبة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1999.

ـ جبري شفيق، **دراسة الأغاني**، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، 1951/1370.
ـ **أبو الفرج الأصفهاني**، بيروت، 1955.
ـ الجراري عباس، **الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: عصره، حياته وشعره**، دار الثقافة، البيضاء، المغرب، ط.2، 1984.
ـ خشبة غطاس عبد الملك، **كتاب الموجز في شرح مصطلحات الأغاني**، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1979.
ـ الشيخ محمد الخضري بك، **مهذب الأغاني**، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط.2، ب.ت.
ـ ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق، علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ب.ت.
ـ خلف الله محمد أحمد، **صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني الراوية**، القاهرة، 1968.
ـ الخوري يوسف والشيخ عبد الله العلايلي، **أغاني الأغاني: مختصر أغاني الأصفهاني**، مطبعة طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ب.ت.
ـ خير شيخ موسى محمد، **أبو الفرج الأصفهاني ناقداً**، رسالة د.د.ع. مخطوطة، مكتبة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1980.
ـ الدواي عبد الرزاق، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر: هيدجر، ليفي ستروس وميشال فوكو**، دار الطليعة، بيروت، 1992.
ـ روزنتال و ب. بودوين، **الموسوعة الفلسفية**، بإشراف م، ترجمة، سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974.
ـ زكريا يوسف، **رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى**، دار القلم، القاهرة، 1964.
ـ **موسيقى الكندي: دراسة مقارنة لآراء الكندي في الموسيقى**، بغداد، 1962.
ـ زيدان جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، طبعة جديدة، راجعها وعلق عليها الدكتور شوقي ضيف، في أربعة أجزاء، دار الهلال، القاهرة، 1957.
ـ سارتر جان بول، **ما هو الأدب؟** ترجمة، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.
ـ سعيد إدوارد، **الاستشراق**، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1981. «ظهر النص الأصلي بالإنجليزية سنة 1978».

- سلوم داود، **دراسة كتاب الأغاني ومنهج مؤلفه**، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1785. «الطبعة الأولى، بغداد، 1969».
- شوقي يوسف، **رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشف رموز الأغاني**، تحقيق وشرح ودراسة، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1976.
- الصلحاني أحمد، **رنّات المثالث والمثاني في روايات الأغاني**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1888.
- الصويعي عبد الله علي، **مصادر أبي الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني وقيمتها في الدراسات الأدبية**، أطروحة مخطوطة في كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1996.
- ضيف شوقي، **النقد في كتاب الأغاني**، رسالة جامعية مخطوطة،1939.
- طانيوس فرنسيس، **أبو الفرج الأصفهاني** 284-362 هـ/ 879-972 م **أديب شهره كتاب**، دار الفكر العربي، بيروت،1996.
- طلال سالم الحديثي وكرم علكم الكعبي، **شروح الأصفهاني في كتاب الأغاني**، بغداد، 1968.
- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب - بيروت، لبنان، ط.1، 1980.
  - **العرب والفكر التاريخي**، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1973.
  - **مفهوم الدولة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1981.
  - **مفهوم الحرية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1981.
  - **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1983.
  - **مفهوم التاريخ** «جزءان»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1992.
  - **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1996.
- الغذامي عبد الله، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2000.
- الفارابي أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق، غطاس عبد الملك حشبة، مراجعة وتقديم، محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
- فارمر هنري جورج، **تاريخ الموسيقى العربية**، ترجمة الدكتور حسين نصار، الفجالة،

القاهرة، 1957.

ـ **مصادر الموسيقى العربية**، ترجمة الدكتور حسين نصار، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، 1957.

ـ كليطو عبد الفتاح، **المقامات: السرد والأنساق الثقافية**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1993.

ـ كون توماس، **بنية الثورات العلمية**، ترجمة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد: 169-1992.

ـ مفتاح محمد، **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1994.

ـ **التشابه والاختلاف : نحو مقاربة شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996.

ـ مفتاح محمد، أحمد بوحسن، **انتقال النظريات والمفاهيم**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم: 1999,76.

ـ مفتاح محمد، أحمد بوحسن، **من قضايا التلقي والتأويل**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم: 36 .1995 .1987.

ابن النديم، **الفهرست**، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ب.ت.«الطبعة الأولى في ليبسيك، 1872».

ـ نسيم حداد «ترجمة»، **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1986.

ـ ميتز آدم، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، أو عصر النهضة في الإسلام**، نقله إلى العربية، محمد أبو ريدة، الطبعة الأولى، 1940. «ط. 2، 1947، ط.3، منقحة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957».

ـ هبهب إسماعيل، **أبو الفرج الأصفهاني وكتابه الأغاني، منهجه في دراسة المؤلفين**، رسالة مخطوطة بمكتبة كلية التربية، جامعة الفاتح، طرابلس الغرب، ليبيا، 1989.

ـ ابن واصل الحموي، **تجريد الأغاني**، تحقيق الدكتور طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، 1374 هـ/1955 م.